AUTHOR:

LEHNER, FRANZ

TITLE:

HOMERISCHE GOTTERGESTALTEN IN...

PLACE:

LINZ

DATE:

1902-1904

Master Negative #

93-81601-8

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES
PRESERVATION DEPARTMENT

BIBLIOGRAPHIC MICROFORM TARGET

Original Material as Filmed - Existing Bibliographic Record

Lehner, Franz,
Homerische göttergestalten in der antiken plastik (zum anschauungsunterrichte) von Prof. Franz X. Lehner... Linz, im selbstverlage des verfassers, 1902-1904.
2 pts. in 1 v. illus. 25½ cm.

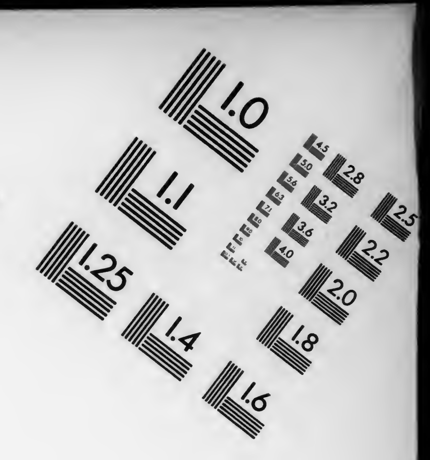
Pt.1: Sonderabdruck aus dem Jahresberichte des K.K.Staats-gymnasiums in Linz.
Pt.2: Dreiundfünfzigster Jahresbericht des K. K. Staats-gymnasiums zu Linz.

Restrictions on Use:

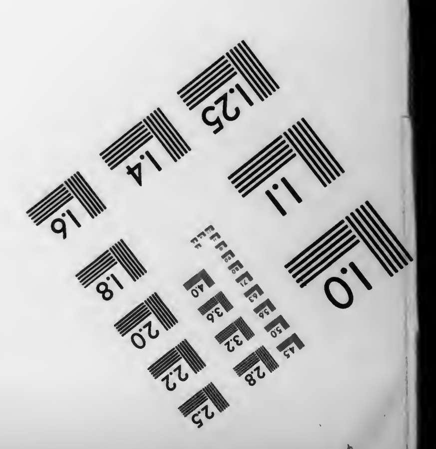
TECHNICAL MICROFORM DATA

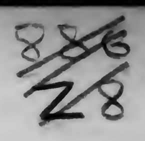
FILM SIZE: 35mm REDUCTION RATIO: 12x
IMAGE PLACEMENT: IA (IIA) IB IIB
DATE FILMED: 7/23/93 INITIALS F.C.
FILMED BY: RESEARCH PUBLICATIONS, INC WOODBRIDGE, CT





Centimeter
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 mm
1 2 3 4 5
Inches





Homerische Göttergestalten

in der antiken Plastik.

(Zum Anschauungsunterrichte.)

Von

Prof. Franz X. Lehner.

Sonderabdruck aus dem Jahresberichte des k. k. Staats-Gymnasiums in Linz.

Linz, 1902.
Im Selbstverlage des Verfassers.

K. u. K. Hofbuchdruckerei Jos. Feichtingers Erben.

Homerische Göttergestalten in der antiken Plastik.

(Zum Anschauungsunterrichte.)

Die Homerischen Gedichte, die noch heute, im dritten Jahrtausend nach ihrem Entstehen, von allen Kulturvölkern als die höchsten, bisher unerreichten Vorbilder dichterischer Schönheit und Kunst anerkannt und gepriesen werden, haben zunächst auf die geistige Entwicklung des eigenen Volkes mächtigen und dauernden Einfluß ausgeübt. Kein Gebiet des griechischen Geisteslebens ist von dem Hauche der Homerischen Poesie unberührt geblieben. Vor allem hatten durch sie die religiösen Vorstellungen der Hellenen feste Formen erhalten und aus dem reichen Schatze der Homerischen Mythen schöpfte die griechische Kunst besonders für die Götterdarstellung eine Menge neuer Anregungen. Dieser Einfluß auf die Kunst kam freilich nicht zu allen Zeiten mit der gleichen Wirkung zur Geltung.

Denn hat Phidias seinen olympischen Zeus nach den bekannten Versen Homers als Idealbild geschaffen, in dem das geistige Wesen des obersten Gottes zur Anschauung gebracht wurde, so folgte dieser Auffassung, die wohl am höchsten anzusetzen ist, weil sie in natürlich schönen Formen zugleich den höchsten geistigen Inhalt, das ἦθος der Gottheit, bietet, eine neue, welche nicht mehr die gesamte geistige Eigenart des Gottes, sondern nur eine Gemütsstimmung, eine Leidenschaft oder ein Leiden, das πάθος, darzustellen suchte. In den künstlerisch vollendet gebildeten Köpfen und Gestalten dieser Kunstweise prägt sich bald tiefe, große Leidenschaft, bald zarte Anmut und holder Liebreiz aus; oft erscheint der Gott wie in einem Stimmungsbilde aus dem täglichen Leben. Diese Periode reicht vom Ende des 5. Jahrhunderts noch bis über Alexander d. Gr. hinaus.

Daraus entwickelte sich endlich jenes Kunstschaffen, das dem Gotte seine Göttlichkeit gänzlich nahm, aus dem Mythos einen künstlerisch wirksamen Zug herausgriff und den als Menschen gedachten Gott entweder in einem Momente äußerst gesteigerter Leidenschaft oder als Verkörperung bloß sinnengefälliger äußerlicher Schönheit hinstellte. Die Form ist in beiden Fällen virtuos behandelt.

An einigen antiken Götterdarstellungen nun zu zeigen, wie diese Wechselbeziehungen zwischen Kunst und Dichtung für den An-

schauungsunterricht verwertet werden können, soll die Aufgabe der vorliegenden Arbeit sein. Dabei dürfte sich in zweifacher Richtung ein Gewinn ergeben, insofern durch die Erkenntnis des geistigen Zusammenhanges zwischen künstlerischer Auffassung und Homerischer Anschauung das Dichterwort selbst oft heller beleuchtet wird, anderseits durch die Betrachtung und Besprechung des Kunstwerkes der Kunstunterricht oder, um ein jetzt viel gebrauchtes Wort anzuwenden, die Kunsterziehung mannigfaltige Förderung finden kann.

Bevor ich aber an die Arbeit selbst gehe, will ich den Standpunkt derselben mit einigen Worten darlegen.

Man muß gewiß wünschen, daß an unseren Mittelschulen einmal Kunstgeschichte gelehrt werde; aber ausgeschlossen ist es, sie im Rahmen des jetzigen Lehrplanes systematisch zu betreiben. Heutzutage wird der Philologe wie der Historiker und Germanist sich darauf beschränken müssen, zur rechten Zeit passende Kunstwerke als Anschauungsmittel vorzuführen und an sie erklärende Worte zu knüpfen; man wird sich gewissermaßen mit Bruchstücken begnügen, die nach einem einheitlichen Plane gewählt und geordnet sind. So kann sich dann der Anschauungsunterricht zu einer Art Kunstunterricht gestalten, ohne daß dabei die Hauptzwecke des Unterrichtes litten.[1])

Welche Werke der antiken Plastik sollen nun bei einem solchen Anschauungsunterrichte für die Besprechung der Götterdarstellung verwendet werden?

In der Regel nur solche, welche uns die volle Schönheit der antiken Kunst zu offenbaren im stande sind, Schöpfungen also der Blütezeit und der Hellenistik, nicht aber der früharchaischen Periode.

Mit Recht sagt Georg Autenrieth,[2]) Wolfgang Helbig habe durch sein Buch „Das Homerische Epos aus den Denkmälern erläutert" die Entscheidung gebracht, daß eine Illustration zum Verständnisse Homers zwischen dem realen prähistorischen und dem idealen poetischen Zwecke zu wählen habe. Daß aber dieser allein für die Schule maßgebend sein kann, unterliegt wohl keinem Zweifel.

Die vorhomerische und homerische Kunst kommt also für die Götterdarstellung nicht in Betracht. Aber auch die historische Zeit

[1]) Reinhardt (Zeitschr. f. Gymnasialwesen 1901, S. 718 ff.) will den systematischen Kunstunterricht in den Geschichtsunterricht einfügen, ohne diesen mehr zu belasten. Ob dies möglich ist, ist mir aus seinen Ausführungen nicht bis zur Überzeugung klar geworden. Mir kommt es vor, als ob auch ein Kunstunterricht in der von Reinhardt vorgeschlagenen Form keinen rechten inneren Zusammenhang haben kann; er wird auch in dieser Form wieder den Charakter des Gelegentlichen, Bruchstückweisen annehmen. Ein richtiger Kunstunterricht muß selbständiger Lehrgegenstand sein.

[2]) Im Vorworte zur 5. Auflage seines bekannten Homerischen Wörterbuches, wieder abgedruckt in der 9. Auflage, S. VII.

bietet in ihrer ersten, der früharchaischen Periode kaum Gestaltungen, die den Gesetzen der Schönheit vollauf entsprechen. Denn viele dieser Werke, die vom Standpunkte der Kunstentwicklung aus, d. h. bloß historisch betrachtet, ganz bedeutende Leistungen sind, lassen wegen der bekannten gebundenen, oft unbeholfenen Haltung, manchmal auch wegen der mangelhaften technischen Ausführung oder wegen der Verstöße gegen die anatomische Richtigkeit kein ästhetisches Wohlgefallen aufkommen. Diese Eigentümlichkeiten werden auch von weniger geübten Beschauern gleich wahrgenommen und als Mängel empfunden, die den Schönheitssinn verletzen.[1])

Nur dann, wenn der Kunst der späteren Zeit der entsprechende Beleg für das Autorwort fehlt, ist die Heranziehung solch früher Werke gerechtfertigt. Um ein Beispiel anzuführen, man stelle zu den vier Homerstellen, in denen die Gorgo als schreckliches Ungeheuer erwähnt wird, die Medusendarstellungen der Blütezeit und der hellenistischen Kunststufe. Da decken sich Dichtung und Kunst nicht mehr, weil diese der Medusa schon alle äußeren Zeichen der Häßlichkeit und des Grauens genommen hat. (Vgl. dagegen Cic. Verr. IV. 56 und die Medusa Rondanini.) In solchen Fällen muß man auf die älteren Darstellungen zurückgreifen, in denen die dichterische Vorstellung noch aufrecht erhalten ist. Sonst sollen aber für den Anschauungsunterricht nur Meisterwerke auf der höchsten Stufe der Vollendung verwendet werden.

Dieser Grundsatz ist schon in Hoppes „Bildern zur Mythologie und Geschichte der Griechen und Römer" festgehalten. (Die Athene vom Varvakiongymnasium fand wohl nur wegen ihres kunsthistorischen Wertes Aufnahme; denn ein unbefangenes Auge kann sich nach dieser plumpen Kopistenarbeit die Herrlichkeit des Parthenosoriginales kaum vorstellen.)

Auch die Handausgabe von A. Furtwänglers und H. L. Urlichs „Denkmälern griechischer und römischer Skulptur" enthält neben der gerade genannten Parthenoskopie nur zwei Bilder aus der altertümlichen Kunst, die eben nach dem Plane des Werkes, aus allen Hauptepochen der griechischen Plastik Denkmäler zu bringen und so einen Überblick über die ganze Entwicklung der antiken Bildnerei zu geben (Vorwort S. VI), notwendig sind.

In den acht Semestern des Obergymnasiums dürfte nun eine genauere Besprechung folgender Götterdarstellungen leicht durchführbar sein: 1. 2. Zeus (von Otricoli, Verospi), 3—5. Hera (Farnese, Ludovisi, Barberini), 6—9. Athene (Albani, Lemnia, von Velletri,

[1]) Vgl. Mor. Müller in dem Programmaufsatze „Bildende Kunst im Gymnasialunterrichte", Bautzen 1899, S. 14.

Giustiniani), 10—12. Poseidon (im Lateran, im Museum Chiaramonti, von Melos), 13. Ares (Ludovisi), 14.15. Apollo (im Belvedere, als Kitharöde), 16. Artemis (von Versailles), 17. Hephaistos (im Vatikan), 18—20. Hermes (im Orpheusrelief in Neapel, sogenannter ruhender Hermes in Neapel, Hermes des Praxiteles), 21. Demeter (von Knidos), 22. Asklepios (in Neapel), 23.24. Gorgo (auf der Metope von Selinunt, Medusa Rondanini), 25. Flußgötter (Nil im Vatikan), 26. Musen (im Vatikan).

Was aber die Begleitworte zu solchen Bildwerken betrifft, so darf man nicht auf die rein kunstgeschichtlichen Bemerkungen das Schwergewicht verlegen, sondern man muß die Bilder selbst beschreiben und erklären. Nachdem man mit einigen Worten das Bild, das der Dichter von der Gottheit entwirft, in die Erinnerung gerufen hat, wird das Kunstwerk nach seinen einzelnen Teilen besprochen und Zweck und Bedeutung der Form klargelegt. So arbeitet man auf die Erfassung der Komposition und der Idee des Kunstgebildes hin.

Dann sucht man das Verhältnis und den Zusammenhang zwischen Dichtung und Kunstwerk zu ermitteln und untersucht, ob die Auffassung des Künstlers sich mit der Vorstellung des Dichters deckt, oder worin die Unterschiede zwischen beiden bestehen.

Daran schließen sich endlich einige Bemerkungen über den Künstler, die Entstehungszeit und die kunstgeschichtliche Bedeutung des Werkes: Mitteilungen, die jetzt Anteil und Verständnis finden, da uns das Kunstwerk in allen seinen Einzelheiten und Eigentümlichkeiten vertraut geworden ist.[1])

Doch wird sich bei der Vorweisung der einzelnen Bilder die Besprechung nicht jedesmal nach jeder der angeführten Richtungen (Zusammenfassung der dichterischen Anschauung, Beschreibung der Formen des Kunstwerkes in seinen Teilen, Erklärung der Bedeutung derselben, Herstellung des Zusammenhanges zwischen Dichtung und Kunstwerk, kunsthistorische Bemerkungen) in gleicher Ausführlichkeit bewegen, nach den Umständen läßt sich der eine und andere Punkt oft mit wenigeren Worten behandeln; namentlich wird, stelle ich mir vor, die Beschreibung des Kunstwerkes nach seiner Form bei fortschreitendem Unterrichte zu gunsten der kunsthistorischen Bemerkungen, Beobachtungen und Vergleiche immer kürzer gefaßt werden können. Auch scheint es von keinem wesentlichen Belange zu sein, ob man eine solche Besprechung in einem zusammenhängenden Vortrage bringt oder ob man durch eine Art Katechese

[1]) Vgl. Jul. Nelson im Programmaufsatze „Über die Behandlung der Kunstgeschichte im Gymnasialunterrichte", Aachen 1897, S. 29.

und dialogischen Unterricht die Beschreibung und Erklärung des Werkes von den Schülern selbst entwickeln läßt. Gewisse Teile muß der Lehrer selbst bringen, andere können durch Abfragen festgestellt werden.

Endlich, meine ich, muß man sich hüten, diese Art Anschauungs- und Kunstunterricht in allzu kleine Stücke zu zerbröckeln. Nicht zu jeder mehr oder weniger passenden Stelle darf ein Bild vorgelegt werden, sondern man muß zum voraus gewisse Sammelpunkte feststellen, an denen der für die Anschauung geeignete Stoff übersichtlich geordnet vorgeführt wird.[1]) In ähnlicher Weise wünschen ja auch die „Instruktionen" (S. 82) zur Befestigung des Wortschatzes Rekapitulationen nach sachlichen oder stilistischen Gesichtspunkten und der Lehrer soll durch gelegentliche Rückblicke und Zusammenfassung des Verwandten die Eindrücke läutern und befestigen („Instr." S. 83). An welchen Stellen der Lektüre solche Einzelfälle gesammelt und zu einem Hauptergebnisse vereinigt werden sollen, darüber wird der Lehrer stets der Sachlage nach entscheiden müssen. Nach der Erfahrung findet sich aber in jedem Semester mehrere Male passende Gelegenheit. Sowie dieser Anschauungsunterricht mit der Homerlektüre in der fünften Klasse beginnen wird, so soll ihn auch diese Lektüre in der achten Klasse zum Abschluß bringen und das gereifte Verständnis der Schüler läßt dann auch einen willkommenen Erfolg erwarten.

Welches sind nun schließlich die Behelfe, die wir zu diesem Anschauungsunterrichte am besten benutzen?

Ein vorzügliches Anschauungsmittel sind die Skioptikonbilder. Da sich aber ihre Vorführung meist nur mit Schwierigkeiten in den regelmäßigen Unterricht einschalten läßt, so kann man sie wohl nur als außerordentliche Lehrbehelfe ansehen. Ebenso stehn gute Gipsabgüsse selten zur Verfügung. Man wird daher am besten zu bildlichen Darstellungen greifen, unter denen die Einzelbilder auf Einzelblättern unbedingt den Vorzug verdienen. Ich meine Einzelbilder, wie sie z. B. in den Sammlungen Seemann, Hoppe, Bender vorliegen, und dann die große Zahl guter, großer und billiger Photographien, wie sie in Italien und neuestens auch in Deutschland hergestellt werden. Denn die Vorweisung von Bilderatlanten und illustrierten Kunstgeschichten behufs Anschauung und Erklärung eines Bildes wirkt erfahrungsgemäß zerstreuend; es ist schwierig, die Aufmerksamkeit ständig nur auf dies eine Bild gerichtet zu erhalten. Damit will ich aber Bilderatlanten u. ä. nicht als überhaupt unbrauchbar

[1]) Vgl. auch Viktor Thumser „Zur Methodik des altsprachlichen Unterrichtes". Progr., Troppau 1896, S. 18—20.

bezeichnen, sie werden als Nachschlage- und Hilfsbücher zu Hause den Schülern gewiß gute Dienste leisten.[1])

Wenn ich nun im folgenden nach den dargelegten Grundsätzen Texte zu einigen antiken Götterbildern biete, so tue ich dies nicht mit dem Anspruche, damit ganz Neues gefunden oder durchaus Mustergültiges geschaffen zu haben, sondern ich glaube, wie auch Steinweg in den „Lehrproben und Lehrgängen" von Fries und Menge, Heft 67, S. 46, meint, je mehr solcher Texte geschrieben werden und je größer die Auswahl sei, um so leichter sei es dann dem Suchenden, das Gute zu finden.

Die nachfolgenden Beispiele sind ohne Rücksicht auf inneren Zusammenhang als Proben aus einer größeren Anzahl ausgearbeiteter Stücke herausgenommen, doch ergänzen die Texte zu den Hermes- und Poseidonbildern je einander. Die beigegebenen Abbildungen sollen zunächst dem Leser des Aufsatzes dienen; für den Anschauungsunterricht selbst sei auf den Nachweis von Abbildungen im Anhange verwiesen.

Der ruhende Hermes zu Neapel.

Hermes, der Sohn des Zeus und der Maia, begegnet uns bei Homer meist als Bote, der Nachrichten und Aufträge der Götter aneinander und an die Menschen überbringt. Er verkehrt aber auch aus eigenem Antriebe gern mit den Menschen und unterrichtet sie in körperlichen Übungen und Dienstleistungen (ο 319—24; daraus entwickelte sich später seine Verehrung als Gott der Palästra und des Gymnasiums). Er beschützt die Hirten und Herden und verleiht den Menschen Besitz und Reichtum (daraus entstand später die Auffassung des Hermes als Gottes des Handels und auch des listigen Erwerbes τ 395—98). Durch die Berührung mit seiner Zauberrute versenkt er die Menschen in süßen Schlaf oder raubt ihnen denselben (Ω 343—44, 445—46; ε 47—48; ω 2—4). Er geleitet endlich die Seelen der Abgeschiedenen zur Unterwelt (ω 1—10, 99—100). Immer ist er aber den Menschen gnädig gesinnt (Ω 334—35, 360—71, 433—64; α 42; ο 319—20).

Diesen Vorstellungen entnahm die antike Kunst die Motive zur Schaffung einer großen Anzahl von Hermesgestalten.

Eine der bekanntesten und schönsten ist die Erzstatue des sogenannten ruhenden Hermes im Nationalmuseum zu Neapel.

Nach rechts gewendet, sitzt der Gott auf einem Felsblocke. Den schlanken Oberleib hält er ein wenig vorgeneigt, die linke

[1]) Vgl. auch Guhrauer in dem Programmaufsatze „Bemerkungen zum Kunstunterrichte auf dem Gymnasium", Wittenberg 1891, S. 12 ff.

Schulter gesenkt, den Kopf in den Nacken zurückgelegt, den Blick ohne festes Ziel vor- und abwärts gerichtet.

Die vollen Lippen sind nur leicht aufeinandergelegt, ohne den Mund fest zu schließen.

Das gewellte Haar liegt knapp am Kopfe. (Die auffällig weit abstehenden Ohren bleiben als spätere Ergänzung außer Betracht.)

Die rechte Hand ist auf dem Felsblocke aufgestützt, doch so leicht, daß nicht einmal der Daumenballen den Stein berührt.

In lässiger Haltung liegt der linke Arm, dessen Hand die Zauberrute (im Bilde nur ein Fragment) trägt, in der Nähe des Knies auf dem linken Oberschenkel auf.



Ruhender Hermes in Neapel.
(Nach Woermanns „Geschichte der Kunst" I. Bd.)

Das rechte Bein ist mit leicht gebeugtem Knie gerade vorgestellt und ruht auf dem äußeren Rande des Hackens; der linke Oberschenkel ist wagrecht, der Unterschenkel aber soweit nach hinten genommen, daß der Fuß mit dem Ballen den Boden berührt.

Der Leib des Gottes ist nackt, nur an den Füßen trägt er Flügelschuhe.

Der Gott sitzt also. Aber seine sitzende Stellung ist nicht die eines längere Zeit ausruhenden Mannes. Dazu ist der Sitz selbst nicht voll genug genommen, die Unterstützung des Oberleibes durch die Arme zu gering. Auch sind die Füße nicht so fest auf den Boden gestellt, daß sie die Last der Beine länger ohne Ermüdung tragen könnten. Ferner sind die Zehen beider Füße leicht gestreckt, wie man dies eben im Momente des Sicherhebens tun muß.

Durch die leichte Neigung des Oberkörpers verlegt der Gott schon den Schwerpunkt nach vorn, um sich augenblicks zu erheben und fliegenden Laufes über Land und Meer hinzueilen. Er ist ja der Götterbote und hat gerade von seinem Vater Zeus einen Auftrag erhalten (Ω 339—47). Schon hat er sich die göttlichen, goldenen Sandalen an die Füße gebunden, auch schon die Zauberrute er-

bezeichnen, sie werden als Nachschlage- und Hilfsbücher zu Hause den Schülern gewiß gute Dienste leisten.[1])

Wenn ich nun im folgenden nach den dargelegten Grundsätzen Texte zu einigen antiken Götterbildern biete, so tue ich dies nicht mit dem Anspruche, damit ganz Neues gefunden oder durchaus Mustergültiges geschaffen zu haben, sondern ich glaube, wie auch Steinweg in den „Lehrproben und Lehrgängen" von Fries und Menge, Heft 67, S. 46, meint, je mehr solcher Texte geschrieben werden und je größer die Auswahl sei, um so leichter sei es dann dem Suchenden, das Gute zu finden.

Die nachfolgenden Beispiele sind ohne Rücksicht auf inneren Zusammenhang als Proben aus einer größeren Anzahl ausgearbeiteter Stücke herausgenommen, doch ergänzen die Texte zu den Hermes- und Poseidonbildern je einander. Die beigegebenen Abbildungen sollen zunächst dem Leser des Aufsatzes dienen; für den Anschauungsunterricht selbst sei auf den Nachweis von Abbildungen im Anhange verwiesen.

Der ruhende Hermes zu Neapel.

Hermes, der Sohn des Zeus und der Maia, begegnet uns bei Homer meist als Bote, der Nachrichten und Aufträge der Götter aneinander und an die Menschen überbringt. Er verkehrt aber auch aus eigenem Antriebe gern mit den Menschen und unterrichtet sie in körperlichen Übungen und Dienstleistungen (ο 319—24; daraus entwickelte sich später seine Verehrung als Gott der Palästra und des Gymnasiums). Er beschützt die Hirten und Herden und verleiht den Menschen Besitz und Reichtum (daraus entstand später die Auffassung des Hermes als Gottes des Handels und auch des listigen Erwerbes τ 395—98). Durch die Berührung mit seiner Zauberrute versenkt er die Menschen in süßen Schlaf oder raubt ihnen denselben (Ω 343—44, 445—46; ε 47—48; ω 2—4). Er geleitet endlich die Seelen der Abgeschiedenen zur Unterwelt (ω 1—10, 99—100). Immer ist er aber den Menschen gnädig gesinnt (Ω 334—35, 360—71, 433—64; α 42; ο 319—20).

Diesen Vorstellungen entnahm die antike Kunst die Motive zur Schaffung einer großen Anzahl von Hermesgestalten.

Eine der bekanntesten und schönsten ist die Erzstatue des sogenannten ruhenden Hermes im Nationalmuseum zu Neapel.

Nach rechts gewendet, sitzt der Gott auf einem Felsblocke. Den schlanken Oberleib hält er ein wenig vorgeneigt, die linke

[1]) Vgl. auch Guhrauer in dem Programmaufsatze „Bemerkungen zum Kunstunterrichte auf dem Gymnasium", Wittenberg 1891, S. 12 ff.

Schulter gesenkt, den Kopf in den Nacken zurückgelegt, den Blick ohne festes Ziel vor- und abwärts gerichtet.

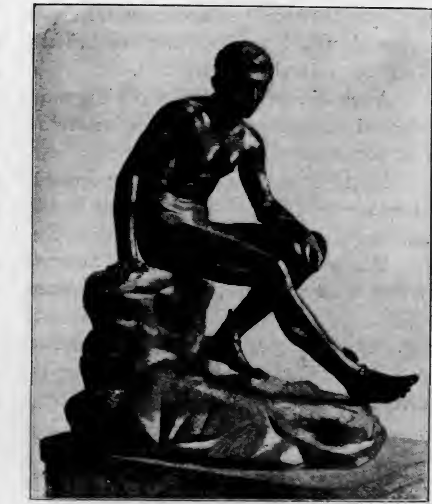
Die vollen Lippen sind nur leicht aufeinandergelegt, ohne den Mund fest zu schließen.

Das gewellte Haar liegt knapp am Kopfe. (Die auffällig weit abstehenden Ohren bleiben als spätere Ergänzung außer Betracht.)

Die rechte Hand ist auf dem Felsblocke aufgestützt, doch so leicht, daß nicht einmal der Daumenballen den Stein berührt.

In lässiger Haltung liegt der linke Arm, dessen Hand die Zauberrute (im Bilde nur ein Fragment) trägt, in der Nähe des Knies auf dem linken Oberschenkel auf.

Das rechte Bein ist mit leicht gebeugtem Knie gerade vorgestellt und ruht auf dem äußeren Rande des Hackens; der linke Oberschenkel ist wagrecht, der Unterschenkel aber soweit nach hinten genommen, daß der Fuß mit dem Ballen den Boden berührt.



Ruhender Hermes in Neapel.
(Nach Woermanns „Geschichte der Kunst" I. Bd.)

Der Leib des Gottes ist nackt, nur an den Füßen trägt er Flügelschuhe.

Der Gott sitzt also. Aber seine sitzende Stellung ist nicht die eines längere Zeit ausruhenden Mannes. Dazu ist der Sitz selbst nicht voll genug genommen, die Unterstützung des Oberleibes durch die Arme zu gering. Auch sind die Füße nicht so fest auf den Boden gestellt, daß sie die Last der Beine länger ohne Ermüdung tragen könnten. Ferner sind die Zehen beider Füße leicht gestreckt, wie man dies eben im Momente des Sicherhebens tun muß.

Durch die leichte Neigung des Oberkörpers verlegt der Gott schon den Schwerpunkt nach vorn, um sich augenblicks zu erheben und fliegenden Laufes über Land und Meer hinzueilen. Er ist ja der Götterbote und hat gerade von seinem Vater Zeus einen Auftrag erhalten (Ω 339—47). Schon hat er sich die göttlichen, goldenen Sandalen an die Füße gebunden, auch schon die Zauberrute er-

griffen und nun sitzt er einen letzten Augenblick und überlegt als kluger, verständiger Bote noch einmal den Auftrag, der ihm von Zeus geworden.

Dann eilt er hin nach Troja und an den Hellespont (Ω 346), oder er senkt sich aus dem Äther hernieder über die Landschaft Pierien aufs Meer und fliegt wie die Möwe, welche längs der weiten Buchten des ruhelosen Meeres auf der Jagd nach den Fischen ihre kräftigen Schwingen im Schaume der Wellen netzt, dahin zur Insel der Nymphe Kalypso, dem Odysseus die ersehnte Heimkehr bringend (ε 50—54).

Die ganze Gestalt des Gottes ist zu diesem schwebenden Laufe wie geschaffen. Die schlanken, jugendlich geschmeidigen Glieder sind gymnastisch vollkommen durchgebildet, ohne jeden Fettansatz an den Muskeln; die Brust ist kräftig, wenn auch noch nicht zur männlichen Breite entwickelt.

Auch die ungewöhnliche Länge der Beine, besonders der Unterschenkel bekundet den schnellen Läufer, der mit weit ausholenden Schritten seinem Ziele zufliegt.

Hermes ist ja der διάκτορος ἀργειφόντης, der schnell wie der Blitz daher kommt, der ἐριούνης (ἐριούνιος), der kräftige Renner. Σῶκος καὶ κρατερός ist der Gott in allen Leibesübungen.

Die überirdische, göttliche Schnelligkeit kommt in den Flügeln an den Füßen zum Ausdruck. Homer gibt dem Gotte καλὰ πέδιλα, ἀμβρόσια, χρύσεια, sie tragen ihn ἅμα πνοιῇς ἀνέμοιο über Land und Meer weg. Diese Schnelligkeit des Windes verkörpert nun der Künstler durch die Flügel, die der Luft, des Windes als ihres Elementes bedürfen. Im Fluge belästigen den Gott auch nicht die Riemenknöpfe an der Sohle, ihn trägt sein Flügelschuh ohne Beschwer über die harte Erde dahin.

Χρυσόρραπις (ε 87; κ 277, 331) nennt ferner der Dichter den Hermes; der Künstler gibt ihm gleichfalls die ῥάβδος, deren Kraft schon geschildert wurde.

Hermes ist nach Homer (Υ 34—35) auch ein kluger Gott. Wie nachdenklich und sinnend sieht er auch auf dem Bilde aus! Sein Mund zeigt den gewissen Zug klugen Überlegens, gedankenvoll ist der Blick in die Ferne gerichtet. Der Gesichtsausdruck entspricht daher dem Homerischen εὔσκοπος; Hermes ist scharf sehend, nicht bloß leiblich, sondern auch mit den Augen des Geistes.

Unser Kunstwerk ist somit wahrhaftig eine künstlerische Verkörperung der Homerischen Vorstellung von diesem Gotte:

βῆ δ' ἰέναι κούρῳ αἰσυμνητῆρι ἐοικώς,
πρῶτον ὑπηνήτῃ, τοῦ περ χαριεστάτη ἥβη.
(Ω 347—48; ähnlich κ 277—79.)

Fürstlicher, göttlicher Abkunft ist Hermes (ἄναξ B 104), hoher Adel liegt über dem Bau seiner Glieder; anmutige Jugendkraft schmückt den Gott, dessen Lippen noch der Bart fehlt, das Zeichen voller Männlichkeit.

Freilich stellt unser Bild den Gott nicht in seiner Göttlichkeit dar, er ist menschlich, allerdings in hoher Vollkommenheit aufgefaßt. Diese künstlerische Auffassung erklärt sich aus dem Charakter der Zeit, in der das Kunstwerk entstanden ist. Denn das Original wird auf Lysippos, einen Zeitgenossen Alexanders d. Gr., zurückgeleitet. Die Kunst dieser Zeit liebt es, die Götter nicht in ihrem Wesen (wie Phidias den Zeus und die Athene), sondern in einer ihnen nach dem Mythos zukommenden Tätigkeit darzustellen, so unseren Hermes als Götterboten im Momente der Ruhe, die sogleich in Bewegung übergehn wird. (Weiteres über Lysippos und seine Kunst sieh unter Poseidon im Lateran.)

Im Jahre 1758 in dem vom Vesuv verschütteten Herculaneum ausgegraben, ist die Bronzestatue sowohl wegen ihrer künstlerischen Schönheit als auch wegen ihrer guten Erhaltung (prächtige Patina überzieht alle Teile)[1]) einer der erfreulichsten Überreste der antiken Plastik. Das Motiv, den Hermes sitzend darzustellen, wurde zwar in der alten Bildhauerkunst, mit Änderung des Grundgedankens und Umbildung der Äußerlichkeiten, vielfach angewandt,[2]) aber nirgends mit soviel künstlerischem Glück und Geschick wie in unserer Gestalt.

Hermes im Relief „Orpheus und Eurydike" zu Neapel.

Nach Homer ist Hermes auch der Geleiter der Seelen in die Unterwelt.[3]) Im Orpheus- und Eurydikerelief sehen wir nun den Hermes als ψυχοπομπός dargestellt.[4])

---

1) Über den Unterschied des Äußeren der Bronzen aus Herculaneum und Pompeji vgl. Domenico Monaco, Guide général du musée national de Naples, 7. Aufl., S. 84, Anm. Die Bronzen aus Herculaneum besitzen eine schwärzliche, glatte Oberfläche, jene aus Pompeji sehen wie zerfressen aus und haben die lichte Farbe des Grünspans.

2) Vgl. die Abbildungen bei Reinach, répertoire de la statuaire grecque et romaine, Paris 1897: I. 362 3,5; 365 6; 370 7; II. 168 1,3; 169 3,7.

3) Allerdings kommen die bezüglichen Stellen (λ 626; ω 1—10; 99 ff) für die Schullektüre kaum in Betracht; aber Hermes ist gerade als Seelenführer aus der Mythologie so allgemein bekannt, daß in dem Bilde des Gottes dieser hervorragende Zug wohl nicht fehlen darf.

4) Die Wahl dieses Bildes dürfte vielleicht überraschen, da die Sage von Orpheus und Eurydike weder in der Ilias noch in der Odyssee erwähnt wird und daher ein unmittelbarer Zusammenhang des Kunstwerkes mit den Homerischen Gedichten nicht besteht. Aber einerseits ist der Mythos aus Ovid schon bekannt, anderseits kann dieses Relief gleichsam als Ergänzung der künstlerischen Gesamtauffassung im Anschlusse an das vorausgehende Bild dargeboten werden; auch wegen der überaus charakteristischen Zeichnung des seelengeleitenden Gottes empfiehlt es sich, gerade diese Hermesdarstellung zu wählen — es gibt kein zweites derartiges Werk von solcher Schönheit.

Zur Erfassung des plastischen Momentes des Abschiedes der beiden Gatten beachte man die Abweichung der künstlerischen Darstellung von der Sage. „Orpheus wollte, gehorsam dem Gebote, seine Gattin nicht ansehen, bevor sie zur Oberwelt gelangt wären. Sie aber, solche Kälte nicht begreifend, legt die Hand auf seine Schulter. Da vermag er nicht länger zu widerstehn: er wendet sich um, aber sogleich sich der Folgen bewußt, blickt er sie innig, doch voll Wehmut an. Unwillkürlich hebt seine Hand sich, mit zartem Vorwurf, die ihre zu entfernen, die ihn seines Vorsatzes vergessen machte, aber es ist zu spät: schon legt Hermes, der Seelenführer — es scheint ihm selber leid — die Hand an Eurydikes Arm; denn nun gehört sie unwiderruflich ihm." [1])



Hermes, Orpheus und Eurydike. Relief in Neapel. (Nach Woermanns „Geschichte der Kunst" I. Bd.)

Hermes überragt im Bilde als Gott das menschliche Ehepaar an Höhe der Statur. Seine Kleidung bilden ein ärmelloser Chiton und eine Chlamys. Der Chiton ist oberhalb der Hüften zu einem Bausch übergeschlagen und durch einen Riemen zusammengehalten. Über diesem Chiton liegt die Chlamys, die, auf der rechten Schulter durch eine Rundfibel befestigt, den rechten Arm bloß läßt. Sie zieht in natürlichen Falten, sich immer mehr ausbreitend, von der rechten Schulter zum linken Arm hinüber, dessen unterer Teil samt der Hand allein frei bleibt.

An den Füßen sitzen Sandalen, im Nacken hängt der breitkrempige Reisehut. Sandalenbänder und Hutschnur sind früher wohl durch Bemalung dargestellt gewesen.

Der Gott steht in Profilstellung nach links. Das linke Bein trägt mit der ganzen Sohle die Last des Körpers, das rechte ist

[1]) Petersen, Vom alten Rom, 1 Aufl. S. 117 Vgl. auch W. Klein, Praxiteles, S. 95—96. — In Übereinstimmung mit dem Mythos erklären: Furtwängler in der Handausgabe der „Denkmäler griech. u. röm. Skulptur" S. 41; M. Collignon, Geschichte der griech. Plastik, II. Band (übers. v. Baumgarten) S. 152; Helbig, Führer durch die öff. Sammlungen klass. Altertümer in Rom, 2. Aufl., Nr. 833, und Menge, Einführung in die antike Kunst, 3. Aufl., S. 138.

dem andern nachgestellt und berührt nur mit den Spitzen der Zehen den Boden, es ist zum Schritte gehoben.

Der Gott wird aber nicht in der bisher eingeschlagenen Richtung, in der Orpheus voranging, weiter schreiten, sondern wie es das Schreitbein des Gottes und das der Eurydike zeigt, mit der Frau rechtshin zur Unterwelt zurückkehren und der Sänger wird allein nach der entgegengesetzten Seite zur Oberwelt wandeln.

Mit der linken Hand greift Hermes nach der Rechten der Frau, seine eigene Rechte drückt sich mit schwach geballter Faust an den rechten Oberschenkel.

Gerade diese Bewegungen der Hände aber sowie der fast wehmütige Ausdruck des Gesichtes lehren uns, daß Hermes ein den Menschen gnädiger Gott, ein Helfer (ἀκάκητα, Π 185; ω 10) ist, der hier nur ungern, einem höheren Befehle gehorchend, sein Amt versieht und den harten Auftrag in milder Weise auszuführen sucht.

Denn der Griff der linken Hand, mit der Hermes Eurydike faßt, ist sanft und weich; zart legt sich der Unterarm des Gottes an den der Frau, eine Bewegung, die infolge der geringen Muskelspannung gar keine Kraftäußerung zuläßt.

Wie bedeutsam ist dann die Bewegung der rechten Hand! Die Handwurzel drückt sich fast krampfhaft an den Körper, die gekrümmten Finger nesteln in den verschobenen Falten des Gewandes — Gebärden, die deutlich die Verlegenheit des Gottes, seine geringe Lust, den strengen Befehl des Hades auszuführen, kennzeichnen.

Unser Bild ist ein Flachrelief, dessen Grund gleichmäßig, ohne Abstufung vertieft ist; plastisch wirksam treten die fein gestalteten Figuren heraus.

Ob das einzig schöne Relief einst als Grab- oder Wandschmuck gedient hat, oder ob es ein Chorege als Weihgeschenk gestiftet hat,[1]) ist nicht ausgemacht, kommt auch für unseren Zweck nicht in Betracht.

Das Original des Reliefs weist man der Zeit des Phidias zu, da das Bild im maßvollen Ausdrucke der Züge, im Faltenwurf der Gewänder und in der ganzen Kunstform an Figuren des Parthenonfrieses erinnert.[2])

Die Haltung jeder der drei Figuren ist natürlich und glaubhaft, jede Gebärde und Bewegung bedeutsam, keine zufällig, keine

[1]) Leo Bloch, Griech. Wandschmuck, München 1895. S. 5 ff. — Emil Reisch, Griech. Weihgeschenke (in den Abhdlgn. d. archäol.-epigr. Seminars in Wien VIII. 1890, S. 130 ff.).

[2]) Furtwängler im obgenannten Handbuche S. 41; ebenso Collignon, Gesch. d. griech. Plastik, II. Bd. S. 152.

Zur Erfassung des plastischen Momentes des Abschiedes der beiden Gatten beachte man die Abweichung der künstlerischen Darstellung von der Sage. „Orpheus wollte, gehorsam dem Gebote, seine Gattin nicht ansehen, bevor sie zur Oberwelt gelangt wären. Sie aber, solche Kälte nicht begreifend, legt die Hand auf seine Schulter. Da vermag er nicht länger zu widerstehn: er wendet sich um, aber sogleich sich der Folgen bewußt, blickt er sie innig, doch voll Wehmut an. Unwillkürlich hebt seine Hand sich, mit zartem Vorwurf, die ihre zu entfernen, die ihn seines Vorsatzes vergessen machte, aber es ist zu spät: schon legt Hermes, der Seelenführer — es scheint ihm selber leid — die Hand an Eurydikes Arm; denn nun gehört sie unwiderruflich ihm."[1])



Hermes, Orpheus und Eurydike. Relief in Neapel. (Nach Woermanns „Geschichte der Kunst" I. Bd.)

Hermes überragt im Bilde als Gott das menschliche Ehepaar an Höhe der Statur. Seine Kleidung bilden ein ärmelloser Chiton und eine Chlamys. Der Chiton ist oberhalb der Hüften zu einem Bausch übergeschlagen und durch einen Riemen zusammengehalten. Über diesem Chiton liegt die Chlamys, die, auf der rechten Schulter durch eine Rundfibel befestigt, den rechten Arm bloß läßt. Sie zieht in natürlichen Falten, sich immer mehr ausbreitend, von der rechten Schulter zum linken Arm hinüber, dessen unterer Teil samt der Hand allein frei bleibt.

An den Füßen sitzen Sandalen, im Nacken hängt der breitkrempige Reisehut. Sandalenbänder und Hutschnur sind früher wohl durch Bemalung dargestellt gewesen.

Der Gott steht in Profilstellung nach links. Das linke Bein trägt mit der ganzen Sohle die Last des Körpers, das rechte ist

[1]) Petersen, Vom alten Rom, 1 Aufl. S. 117 Vgl. auch W. Klein, Praxiteles, S. 95—96. — In Übereinstimmung mit dem Mythos erklären: Furtwängler in der Handausgabe der „Denkmäler griech. u. röm. Skulptur" S. 41; M. Collignon, Geschichte der griech. Plastik, II. Band (übers. v. Baumgarten) S. 152; Helbig, Führer durch die öff. Sammlungen klass. Altertümer in Rom, 2. Aufl., Nr. 833, und Menge, Einführung in die antike Kunst, 3. Aufl., S. 138.

dem andern nachgestellt und berührt nur mit den Spitzen der Zehen den Boden, es ist zum Schritte gehoben.

Der Gott wird aber nicht in der bisher eingeschlagenen Richtung, in der Orpheus voranging, weiter schreiten, sondern wie es das Schreitbein des Gottes und das der Eurydike zeigt, mit der Frau rechtshin zur Unterwelt zurückkehren und der Sänger wird allein nach der entgegengesetzten Seite zur Oberwelt wandeln.

Mit der linken Hand greift Hermes nach der Rechten der Frau, seine eigene Rechte drückt sich mit schwach geballter Faust an den rechten Oberschenkel.

Gerade diese Bewegungen der Hände aber sowie der fast wehmütige Ausdruck des Gesichtes lehren uns, daß Hermes ein den Menschen gnädiger Gott, ein Helfer (ἀκάκητα. Π 185; ω 10) ist, der hier nur ungern, einem höheren Befehle gehorchend, sein Amt versieht und den harten Auftrag in milder Weise auszuführen sucht.

Denn der Griff der linken Hand, mit der Hermes Eurydike faßt, ist sanft und weich; zart legt sich der Unterarm des Gottes an den der Frau, eine Bewegung, die infolge der geringen Muskelspannung gar keine Kraftäußerung zuläßt.

Wie bedeutsam ist dann die Bewegung der rechten Hand! Die Handwurzel drückt sich fast krampfhaft an den Körper, die gekrümmten Finger nesteln in den verschobenen Falten des Gewandes — Gebärden, die deutlich die Verlegenheit des Gottes, seine geringe Lust, den strengen Befehl des Hades auszuführen, kennzeichnen.

Unser Bild ist ein Flachrelief, dessen Grund gleichmäßig, ohne Abstufung vertieft ist; plastisch wirksam treten die fein gestalteten Figuren heraus.

Ob das einzig schöne Relief einst als Grab- oder Wandschmuck gedient hat, oder ob es ein Chorege als Weihgeschenk gestiftet hat,[1]) ist nicht ausgemacht, kommt auch für unseren Zweck nicht in Betracht.

Das Original des Reliefs weist man der Zeit des Phidias zu, da das Bild im maßvollen Ausdrucke der Züge, im Faltenwurf der Gewänder und in der ganzen Kunstform an Figuren des Parthenonfrieses erinnert.[2])

Die Haltung jeder der drei Figuren ist natürlich und glaubhaft, jede Gebärde und Bewegung bedeutsam, keine zufällig, keine

[1]) Leo Bloch, Griech. Wandschmuck, München 1895. S. 5 ff. — Emil Reisch, Griech. Weihgeschenke (in den Abhdlgn. d. archäol.-epigr. Seminars in Wien VIII. 1890, S. 130 ff.).

[2]) Furtwängler im obgenannten Handbuche S. 41; ebenso Collignon, Gesch. d. griech. Plastik, II. Bd. S. 152.

überflüssig. „Die Komposition ist vollendet; man könnte nicht den kleinsten Zug an ihr ändern, ohne das Ganze zu zerstören.“[1])

Das Relief hat sich schon im Altertume wegen seiner Schönheit großer Beliebtheit erfreut. Denn es existieren heute noch drei Wiederholungen davon: im Louvre zu Paris, in der Villa Albani zu Rom und im Nationalmuseum zu Neapel. Die letztere Kopie, zugleich die beste, trägt in griechischer Schrift die richtigen Namen über den Köpfen der Figuren, die des Louvre in lateinischer die falschen Benennungen Zethos, Antiope und Amphion.

Poseidon im Lateran.

Nach Homer ist Poseidon der Beherrscher des Meeres und der auf demselben hausenden Stürme. Immer tritt er als starker Gott auf (ἄναξ, μέγας θεός, κρείων ἐνοσίχθων), der seine Macht oft vernichtend gebraucht, Felsen und Inseln zersplittert und Schiffe zertrümmert.

In einem eigentümlichen Verhältnisse steht er zu seinem älteren Bruder Zeus; er gesteht ihm wohl höhere Macht zu (denn Ζεὺς πρότερος γεγόνει καὶ πλείονα ᾔδη N 355), aber wacht zugleich eifersüchtig über die Anerkennung seiner eigenen Rechte (denn er ist ja ὁμότιμος O 186).

Gewaltig zürnt er, als er die Trojer durch die Hilfe des Zeus im Vorteile sieht (N 10—16); er kündigt seinem Bruder sogar unheilvolle Fehde an, wenn er der Trojer schone (O 217). Jähes Aufwallen, nachhaltiges Grollen ist ein Grundzug seines Charakters.

Zu jeder Zeit aber ruht würdevoller Ernst auf seinen Mienen, die er nie zu einem Lächeln verzieht (auch nicht bei dem drolligen Abenteuer des Ares und der Aphrodite ϑ 344). In diesem Ernste ist auch das große Ansehen begründet, das er bei den anderen Göttern genießt. Apollon und Athene scheuen sich, mit ihm zu streiten (Φ 468, ν 341). Sein Wort gilt bei den Göttern (ϑ 358), Zeus selbst versichert ihn der größten Hochachtung der Götter (ν 141—42). Und doch benutzen die Götter seine Abwesenheit bei den Äthiopen, ihren Entschluß zu ändern und den Odysseus nach Scheria gelangen zu lassen (ε 285—90). Auch sagt Zeus zu ihm, allerdings im übertreibenden Zorne, daß ihn alle Götter hassen (O 167). Bald also scheue Verehrung des gewaltigen Gottes, bald rücksichtslose Nichtbeachtung seiner Autorität — daher die stete Aufregung und der Mißmut des Poseidon.

Die bildende Kunst der Blütezeit und der Hellenistik hat aus all den Homerischen Vorstellungen von Poseidon für die künstlerische Darstellung mit Vorliebe jene herausgesucht, die diesen Gott im Gegensatze zu Zeus, dem erhabenen König und ehrwürdigen Vater,

[1]) Furtwängler a. a. O.

als leidenschaftlich erregten Herrscher des ewig unruhigen Meeres auffaßt.

Die Plastik vermag aber die einzelnen Stimmungen und Vorgänge, in denen das Epos in breiter Schilderung die göttlichen Gestalten vorführt, nicht in einem plastischen Momente zusammenzufassen und zu einem Bilde zu gestalten; daher ist es für uns um so erfreulicher, mehrere Poseidonbildnisse zu besitzen, in denen Homerische Gedanken verwertet sind — Bilder, die sich zu einem prächtigen Ganzen künstlerischer Gestaltung und dichterischer Auffassung vereinen.

Im päpstlichen Museum des Laterans in Rom steht ein kolossales Poseidonstandbild von mehr als *2 m* Höhe. Der Gott neigt den Oberleib nach rechts vor und läßt die Last seines mächtigen Körpers auf der ganzen Sohle des gestreckten linken Beines ruhen. Der rechte Fuß ist auf Schrittlänge rechts seitwärts gesetzt und auf einem Schiffsschnabel aufgestützt, so daß er ungefähr in gleicher Höhe mit dem oberen Drittel des linken Unterschenkels ist. Auch der rechte Fuß berührt mit der vollen Sohle seine Stützfläche, den Schiffsschnabel.

Das rechte Knie ist stark gebeugt und daraus ergibt sich für den Oberschenkel eine fast wagrechte, nur wenig ansteigende Stellung.

Die linke Hüfte liegt, wie es der Seite des tragenden Beines entspricht, etwas höher als die rechte; hingegen ist durch die leichte Biegung des Oberkörpers vor- und seitwärts die rechte Schulter tiefer gestellt als die linke.

Der rechte Unterarm liegt lässig auf dem rechten Oberschenkel.

Die linke Hand hält aber bei seitgehobenem Oberarm etwas über Schulterhöhe den Dreizack gefaßt. Dadurch wird die Muskulatur der linken Brusthälfte gespannt und somit in Tätigkeit gesetzt gegenüber den schlaff gelassenen Muskeln der anderen Brustseite.

Die Brust selbst ist gewaltig, breit, die eines starken Mannes, eines ausdauernden Schwimmers, der ganze Oberkörper überhaupt kräftiger als die unteren Partien.

Auf dem starken Halse sitzt etwas vorgeneigt das Haupt, in üppiger Fülle umwallt vom langen Haare, das in losen, vom Wasser oder Nebel feuchten Strähnen, doch noch gelockt, herabfließt. An der rechten Seite fällt das Haar am weitesten vor — es folgt der eigenen Schwere.

Die nicht übergroßen Augen liegen in mäßig tiefen Höhlungen, Nase und Mund sind kräftig gebildet, die Mundwinkel vom Barte etwas überschattet, der, länglich gekräuselt, Wangenunterhälfte und Kinn bedeckt, so die Umrahmung des ausdrucksvollen Gesichtes vollendend.

Betrachten wir nun auch jene Teile des Bildes, die nicht zur Gestalt des Gottes selbst gehören. Das Schiffsvorderteil, auf dem der rechte Fuß aufgesetzt ist, war im Original wohl nur ein Felsblock. Das Original, ein Bronzewerk, hat auch des Delphins, der in unserer Marmorkopie mit hochgedrehtem Hinterleib den rechten



Poseidon im Lateran.
(Nach Harders Schulwörterbuch zu Hom. Ilias u. Odyssee.)

Schenkel des Gottes stützt, nicht bedurft; er ist gewiß eine Zutat des Kopisten.

Die linke Hand hält einen (richtig ergänzten) Dreizack, die rechte einen verzierten Schiffsknauf, eine unrichtige Ergänzung, wie andere Wiederholungen und Münzbilder lehren, auf denen die rechte Hand leer herabhängt.

Gott Poseidon ist als Beherrscher des Meeres gedacht. In die Stellung, die er hier im Bilde einnimmt, ist er erst kürzlich übergegangen; er wird sie auch nicht lange beibehalten. Das mit dem wuchtigen Körper fast ausschließlich belastete eine Bein, der seitgestreckte linke Arm, wenn er auch das Gewicht des Oberleibes ein wenig tragen hilft — das sind keine Dauerstellungen; in dieser Haltung verweilt niemand längere Zeit, vorübergehend der Bergsteiger, wenn er einige Minuten Rast sich gönnt.

Der Gott ist vielmehr gerade auf die hohe Felszinke getreten und richtet seinen Blick vor sich und abwärts aufs Meer, aber nicht in weite Fernen, sondern auf ein bestimmtes Ziel, auf einen Gegenstand, den er herannahen sieht.

Vielleicht ist es das Schiff der Phäaken, das den Odysseus nach Ithaka brachte und jetzt heimkehrt. Zeus hat ja seinem Bruder Poseidon gestattet, wenn ein Mensch aus trotzigem Übermute ihm die Ehre verweigere, dann dürfe er nach seines Herzens Belieben handeln.

Da eilt nun der Gott nach Scheria, wo die Phäaken wohnen; dort wartet er, bis das Schiff in rascher Fahrt daherkommt. Nun tritt er nahe ans selbe heran, gibt ihm mit flacher Hand einen Schlag, verwandelt es in Stein, der fortan im Meeresgrunde wurzelt — und verschwunden ist der Gott (ν 149—164).

Die rechte Hand ist demnach frei von jedem Attribute zu denken; auch den Dreizack, dessen sich der Gott nur bedient, um Felsen zu zersplittern, Mauern zu brechen und das Meer aufzuwühlen, (Μ 27, δ 506, ε 292) braucht der Gott diesmal zum Vollzuge der Strafe nicht; daher führt ihn nicht die strafende Rechte, sondern die untätige Linke.[1])

Zu dieser Auffassung der künstlerischen Darstellung stimmt auch der Gesichtsausdruck. Das Antlitz des Gottes, von dessen Groll und Mißmut uns an nicht wenigen Stellen der Homerischen Gedichte erzählt wird, hat einen wenig erregten Zug. Denn Poseidon ist nach Scheria gekommen, befriedigt von dem Erfolge seiner Unterredung mit Zeus, der ihm freie Hand ließ, die ungehorsamen Phäaken zu strafen. Der Ausdruck zornigen Unmuts hat sich in den überlegener, erfolgsicherer Ruhe umgewandelt.

In der Gestalt unseres Gottes kommen auch manche seiner Homerischen Epitheta und manche bezeichnende Einzelheit zur Geltung.

In der Ähnlichkeit dieses Kopfes mit dem Zeus von Otricoli zeigt sich die Familienverwandtschaft der beiden göttlichen Brüder, man sehe daraufhin die Bildung der Augen, des Mundes (besonders der Unterlippe) und des Bartes an. Wenn Poseidon auch an äußerlicher

---

[1]) Vgl. dagegen Helbig, Führer, Nr. 880.

Betrachten wir nun auch jene Teile des Bildes, die nicht zur Gestalt des Gottes selbst gehören. Das Schiffsvorderteil, auf dem der rechte Fuß aufgesetzt ist, war im Original wohl nur ein Felsblock. Das Original, ein Bronzewerk, hat auch des Delphins, der in unserer Marmorkopie mit hochgedrehtem Hinterleib den rechten



Poseidon im Lateran.
(Nach Harders Schulwörterbuch zu Hom. Ilias u. Odyssee.)

Schenkel des Gottes stützt, nicht bedurft; er ist gewiß eine Zutat des Kopisten.

Die linke Hand hält einen (richtig ergänzten) Dreizack, die rechte einen verzierten Schiffsknauf, eine unrichtige Ergänzung, wie andere Wiederholungen und Münzbilder lehren, auf denen die rechte Hand leer herabhängt.

Gott Poseidon ist als Beherrscher des Meeres gedacht. In die Stellung, die er hier im Bilde einnimmt, ist er erst kürzlich übergegangen; er wird sie auch nicht lange beibehalten. Das mit dem wuchtigen Körper fast ausschließlich belastete eine Bein, der seitgestreckte linke Arm, wenn er auch das Gewicht des Oberleibes ein wenig tragen hilft — das sind keine Dauerstellungen; in dieser Haltung verweilt niemand längere Zeit, vorübergehend der Bergsteiger, wenn er einige Minuten Rast sich gönnt.

Der Gott ist vielmehr gerade auf die hohe Felszinke getreten und richtet seinen Blick vor sich und abwärts aufs Meer, aber nicht in weite Fernen, sondern auf ein bestimmtes Ziel, auf einen Gegenstand, den er herannahen sieht.

Vielleicht ist es das Schiff der Phäaken, das den Odysseus nach Ithaka brachte und jetzt heimkehrt. Zeus hat ja seinem Bruder Poseidon gestattet, wenn ein Mensch aus trotzigem Übermute ihm die Ehre verweigere, dann dürfe er nach seines Herzens Belieben handeln.

Da eilt nun der Gott nach Scheria, wo die Phäaken wohnen; dort wartet er, bis das Schiff in rascher Fahrt daherkommt. Nun tritt er nahe ans selbe heran, gibt ihm mit flacher Hand einen Schlag, verwandelt es in Stein, der fortan im Meeresgrunde wurzelt — und verschwunden ist der Gott (ν 149—164).

Die rechte Hand ist demnach frei von jedem Attribute zu denken; auch den Dreizack, dessen sich der Gott nur bedient, um Felsen zu zersplittern, Mauern zu brechen und das Meer aufzuwühlen, (M 27, δ 506, ε 292) braucht der Gott diesmal zum Vollzuge der Strafe nicht; daher führt ihn nicht die strafende Rechte, sondern die untätige Linke.[1])

Zu dieser Auffassung der künstlerischen Darstellung stimmt auch der Gesichtsausdruck. Das Antlitz des Gottes, von dessen Groll und Mißmut uns an nicht wenigen Stellen der Homerischen Gedichte erzählt wird, hat einen wenig erregten Zug. Denn Poseidon ist nach Scheria gekommen, befriedigt von dem Erfolge seiner Unterredung mit Zeus, der ihm freie Hand ließ, die ungehorsamen Phäaken zu strafen. Der Ausdruck zornigen Unmuts hat sich in den überlegener, erfolgsicherer Ruhe umgewandelt.

In der Gestalt unseres Gottes kommen auch manche seiner Homerischen Epitheta und manche bezeichnende Einzelheit zur Geltung.

In der Ähnlichkeit dieses Kopfes mit dem Zeus von Otricoli zeigt sich die Familienverwandtschaft der beiden göttlichen Brüder, man sehe daraufhin die Bildung der Augen, des Mundes (besonders der Unterlippe) und des Bartes an. Wenn Poseidon auch an äußerlicher

---

[1]) Vgl. dagegen Helbig, Führer, Nr. 880.

Majestät und Würde seinem Bruder nicht gleichkommt, so verdient er doch gewiß die Beiwörter μέγας θεός, κρείων und ἄναξ (welch letzteres in der Odyssee ausschließlich dann gebraucht wird, wenn man sich mit Gebet und Opfer an ihn wendet).

Die breite, gewaltige Brust der Statue erinnert an die Verse B 477—479, wo Agamemnon wegen der Majestät seines Antlitzes mit Zeus, wegen seines schlanken Unterkörpers mit Ares, mit Poseidon aber wegen der breiten, hochgewölbten Brust verglichen wird.[1]) Aus ihr dringt der Kampfruf, wie wenn neun- oder zehntausend Männer ihn zugleich ausstoßen (Ξ 147—151).

Die Statue war hoch aufgestellt, die Hauptansicht darauf also von unten. Das lehren die durch Unterarbeitung scharf hervorgehobenen Hauptumrisse des Kopfes und der stark abwärts gerichtete Blick.[2])

Bilder auf Münzen aus der Zeit des Demetrios Poliorketes, der im Jahre 303 v. Chr. auf dem Isthmos von Korinth zum Feldherrn der Hellenen erwählt worden war, gestatten die Vermutung, daß das Bronzeoriginal unserer Marmorstatue um diese Zeit auf der genannten Landenge als Weihebild in einem Poseidontempel aufgestellt wurde oder schon aufgestellt war.

Die stilistischen Eigentümlichkeiten sprechen auch für diese Entstehungszeit; denn sie weisen auf Lysippos und seine Schule hin. Das Lysippische Proportionsgesetz (kleine Köpfe, schlanke, lange Gliedmaßen und kurzer Rumpf) ist zwar noch nicht völlig durchgedrungen, doch leitet das Verhältnis zwischen dem wuchtigen Oberkörper und den schwächeren unteren Partien schon darauf hin.[3])

Aber das wichtigste Kennzeichen des Lysippischen Stiles ist vorhanden: die völlige Durchbildung des schon von Skopas benutzten Motives des aufgestützten Fußes, das von Lysipp in vollendeter Weise angewandt wurde.[4])

Das Standmotiv der früharchaischen Zeit, das die Last des Körpers auf beide Füße gleich verteilte, das Schreitmotiv, von Polyklet endgültig festgestellt,[5]) mit den seitlichen Ausbiegungen der

[1]) Vgl. La Roches Iliaskommentar zu dieser Stelle.

[2]) Helbig, Führer, Nr. 688.

[3]) An den Unterschied in den Proportionsgesetzen des Polyklet und Lysippos, besonders in dem Längenverhältnisse der Beine zum Oberleib werden wir lebhaft erinnert durch die Verse Γ 210—11: στάντων μὲν Μενέλαος ὑπείρεχεν εὐρέας ὤμους, ἄμφω δ' ἑζομένω γεραρώτερος ἦεν Ὀδυσσεύς. Vgl. dazu Lessing, Laokoon XXII. am Schlusse.

[4]) Vgl. Furtwängler, Meisterwerke, S. 524 1.

[5]) Vgl. jedoch Artur Mahler, Polyklet und seine Schule, Leipzig 1902, S. 29. „Er (der Speerträger Polyklets) steht in Ruhe — und ist weder im Schreiten begriffen noch hält er inne im Schritt — und diese Art des Stehens ist das charakteristische Merkmal polykletischer Gestalten. . . . . Es ist die absolute Ruhe, die ihren Ausdruck sich von der Bewegung leiht — nennen wir es kurz die bewegte Ruhe."

Längenachse, den ungleich hohen Hüften und Schultern, ist hier einem neuen gewichen, dem des aufgestützten Fußes: der eine Fuß berührt nicht mehr dieselbe Bodenhöhe wie der andere.

Zu dieser wichtigen Neuerung gesellt sich weiters die vollkommene Freiheit der Bewegung in jeder Richtung und vor allem das Widerspiel in der Bewegung aller gegengleichen Körperteile: linkes Bein gestreckt, rechtes gebeugt, rechte Hand hangend, linke hoch aufgehoben, ähnlich dann die Brustmuskulatur.

Einen Gott stellte unser Künstler dar; aber er war zu sehr ein Kind seiner Zeit, die ihre Menschen schon zu Göttern erhob, als daß er diesen Gott nicht durch pathetischen Ausdruck der Menschlichkeit genähert hätte. „Ein starkes Hervortreten menschlichen Empfindens, einer Seele, die nicht im freien Fluge über die Schranken der nackten Wirklichkeit hinausgehoben wird, sondern den Druck derselben fühlt und den Beschauer mitfühlen läßt" (wie Petersen vom Herakles des Lysippos sagt),[1]) hat der Künstler auch in unserem Standbild ausgedrückt.

Poseidonbüste im Vatikan (Museum Chiaramonti).

Mit einer leisen Linkswendung hat Poseidon den Kopf etwas in den Nacken zurückgesetzt.

Das lange Haar fällt in nassen Locken, von der Salzflut zusammengeklebt und vom Meerwind untereinander geworfen, wirr ums Haupt; zwei Haarsträhne fallen bis in die Stirn herein.

Auch die Locken des dichten Bartes verwirren sich, besonders an der Kehle, und nehmen unter der Unterlippe sogar struppige Form an. Der Schnurrbart, der gegen seine Enden an Mächtigkeit zunimmt, quillt scheinbar aus den Nasenlöchern hervor und verdeckt diese sowie die Nasenrinne fast ganz.

Zu dieser zerzausten und verwetterten Haar- und Barttracht stimmt auch das übrige Gesicht.

Die Stirn tritt flach gegen die Schädeldecke zurück; nur über den Augenbrauen selbst ist sie stärker gewölbt.

Die Augen liegen in flachen Höhlungen, ihre Lider sind weit geöffnet, sie selbst durch die breite Nasenwurzel stark auseinander gedrängt. Der Nasenrücken setzt sich von der Stirn mit einigen senkrechten Hautfältchen ab; er ist breit, gerade, nur im mittleren Drittel ein wenig geschwellt.

Der leicht geöffnete Mund wird an den Winkeln vom Schnurrbarte beschattet; die Oberlippe ist dünn, der Oberkieferteil unter der Nase auffällig kurz.

[1]) Vom alten Rom, S. 123.

Den Ausdruck des verwitterten Wesens vermehrt aber ganz besonders die Bildung der Gesichtshaut. Welk und schlaff, ist sie auf Stirn und Wangen von Falten und Fältchen durchzogen; am meisten charakteristisch hiefür ist die Partie unter dem Auge mit den wulstigen Lidrändern und den kräftig angedeuteten Tränensäcken darunter. Auch von den Nasenflügeln weg verlieren sich zwei kurze Furchen in den Schnurrbart.

Poseidon sieht wie ein sturmgewohnter, von den Unbilden seines Berufes hart mitgenommener Seemann aus, der prüfend seinen Blick über die Wellenkämme des Meeres bis an den fernen Horizont schickt und nach Wind und Wetter Ausschau hält.



Poseidonbüste im Vatikan.
(Nach Woermanns „Geschichte der Kunst" I. Bd.)

Aber es ist doch ein Gott, nicht ein menschliches Wesen dargestellt, wenn auch für uns, die wir nur den Kopf, nicht aber auch den dazu gehörigen, verloren gegangenen Leib betrachten können, die menschlich-realistischen Züge stark überwiegen.[1]) Aber auch im Kopfe allein ist das göttliche Wesen ausgedrückt. Ein Vergleich mit dem Zeus von Otricoli läßt uns die verwandten Züge der beiden Brüder erkennen; am Poseidon ist freilich alles unruhiger, aufgeregter.[2])

Ferner liefern uns die Formen des Kunstwerkes selbst den Beweis, daß ein Gott künstlerisch dargestellt ist. Denn die Nachahmung der menschlichen Natur ist in der Bildung des Haares fast aufgegeben; die klebrig feuchten Locken deuten symbolisch die Meergottheit.[3])

Poseidon, der leidenschaftlich erregte, über seinen Bruder Zeus oft mißmutige Gott, ist dargestellt. (Vgl. Ο 184—199, 205—217; ε 284 ff.) Dies hat der Künstler im Ausdruck einer gewissen Verdrossenheit und mühsam beherrschten Verstimmung zusammengefaßt.

[1]) Vgl. Wernicke in den „Antiken Denkmälern zur griech. Götterlehre", S. 178 der Neubearbeitung des zweiten Teiles von Müller-Wieselers bekanntem Werke.

[2]) Burckhardt, Der Cicerone, I. S. 74 6.

[3]) Weiter ging hierin die Kunst in dem sogenannten Glaukos (Helbig, Führer, Nr. 309; Brunn, Griech. Götterideale, Tafel VI.; Phot. Anderson, Rom 1428).

Darauf weisen die Falten der Stirn und die wie im Unwillen etwas vorgeschobene Unterlippe.

Die Büste, $^1/_2$ *m* hoch, aus pentelischem Marmor gearbeitet, wurde zu Ostia gefunden, die zugehörige Statue ist verschollen.

Das Werk gehört der hellenistischen Zeit an, die besonders in der religiösen Kunst, in der Gestaltung des göttlichen Wesens oft nur Stimmungsbilder von höchst gesteigertem Ausdruck der Leidenschaft in realistischer Ausführung schuf. Manche Gelehrte weisen den Kopf sogar erst dem Anfange der römischen Kaiserzeit zu.[1])

Poseidon von der Insel Melos.

Einen mächtigen Eindruck macht die im Jahre 1877 auf der Insel Melos gefundene, mehr als 2 *m* hohe Marmorstatue des Poseidon.

Hochaufgerichtet, den etwas links gewandten Kopf selbstbewußt in den Nacken gedrückt, steht der Gott vor uns.

Das rechte Bein trägt den gewaltigen Körper und wird hiebei von einem Delphine mit hochgehobenem Hinterleibe unterstützt. Der linke Fuß ist ein wenig zurück- und seitgestellt und berührt nur mit den Zehen den Boden.

Die Arme sind gegensätzlich bewegt. Der nach außen gebeugte linke Arm stemmt die Hand in die Hüfte; die Hand selbst greift in den Bausch des Mantels, dessen Enden hier zusammentreffen und in Steilfalten beinahe bis zum Knöchel niedergleiten. Der rechte Arm ist bis zur Wagrechten erhoben, die Hand faßt in Scheitelhöhe den (ergänzten) Dreizack.

Von gewaltiger Wirkung ist das Haupt. Das lockige Haar ist nach hinten gestrichen; die Scheitelung liegt nicht mehr genau in der Mitte, sondern ist nach links gerückt. Ein kräftiger, ebenfalls lockiger Bart schmückt Wangen und Kinn, läßt aber den leicht geöffneten Mund mit den vollen Lippen fast ganz frei. Der Mund sowie die Nase mit den kühn ansetzenden Brauen über den großen Augen erinnern an den göttlichen Bruder Zeus.

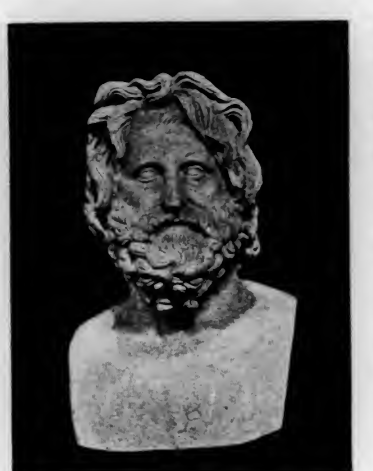
Die Bekleidung besteht einzig aus dem Mantel, der den Unterkörper umhüllt, mit dem einen Ende über den Rücken emporgezogen ist und von der linken Schulter bauschig nach vorn überhängt. Durch dieses Kleidungsstück wird ein gewisser Gegensatz zwischen dem kräftigen Oberleibe und dem schwächer gebildeten Unterkörper angedeutet und zugleich gemildert.

Das Standbild dürfte in einem Heiligtum des Gottes als Kultbild aufgestellt gewesen sein. Wenn der Künstler damit Wirkung erzielen wollte, so hat er seine Absicht erreicht.

[1]) Wernicke, Antike Denkmäler der griech. Götterlehre, S. 177.

Den Ausdruck des verwitterten Wesens vermehrt aber ganz besonders die Bildung der Gesichtshaut. Welk und schlaff, ist sie auf Stirn und Wangen von Falten und Fältchen durchzogen; am meisten charakteristisch hiefür ist die Partie unter dem Auge mit den wulstigen Lidrändern und den kräftig angedeuteten Tränensäcken darunter. Auch von den Nasenflügeln weg verlieren sich zwei kurze Furchen in den Schnurrbart.

Poseidon sieht wie ein sturmgewohnter, von den Unbilden seines Berufes hart mitgenommener Seemann aus, der prüfend seinen Blick über die Wellenkämme des Meeres bis an den fernen Horizont schickt und nach Wind und Wetter Ausschau hält.



Poseidonbüste im Vatikan.
(Nach Woermanns „Geschichte der Kunst" I. Bd.)

Aber es ist doch ein Gott, nicht ein menschliches Wesen dargestellt, wenn auch für uns, die wir nur den Kopf, nicht aber auch den dazu gehörigen, verloren gegangenen Leib betrachten können, die menschlich-realistischen Züge stark überwiegen.[1]) Aber auch im Kopfe allein ist das göttliche Wesen ausgedrückt. Ein Vergleich mit dem Zeus von Otricoli läßt uns die verwandten Züge der beiden Brüder erkennen; am Poseidon ist freilich alles unruhiger, aufgeregter.[2])

Ferner liefern uns die Formen des Kunstwerkes selbst den Beweis, daß ein Gott künstlerisch dargestellt ist. Denn die Nachahmung der menschlichen Natur ist in der Bildung des Haares fast aufgegeben; die klebrig feuchten Locken deuten symbolisch die Meergottheit.[3])

Poseidon, der leidenschaftlich erregte, über seinen Bruder Zeus oft mißmutige Gott, ist dargestellt. (Vgl. O 184—199, 205—217; ε 284 ff.) Dies hat der Künstler im Ausdruck einer gewissen Verdrossenheit und mühsam beherrschten Verstimmung zusammengefaßt.

[1]) Vgl. Wernicke in den „Antiken Denkmälern zur griech. Götterlehre", S. 178 der Neubearbeitung des zweiten Teiles von Müller-Wieselers bekanntem Werke.

[2]) Burckhardt, Der Cicerone, I. S. 74 6.

[3]) Weiter ging hierin die Kunst in dem sogenannten Glaukos (Helbig, Führer, Nr. 309; Brunn, Griech. Götterideale, Tafel VI.; Phot. Anderson, Rom 1428).

Darauf weisen die Falten der Stirn und die wie im Unwillen etwas vorgeschobene Unterlippe.

Die Büste, $^1/_2$ *m* hoch, aus pentelischem Marmor gearbeitet, wurde zu Ostia gefunden, die zugehörige Statue ist verschollen.

Das Werk gehört der hellenistischen Zeit an, die besonders in der religiösen Kunst, in der Gestaltung des göttlichen Wesens oft nur Stimmungsbilder von höchst gesteigertem Ausdruck der Leidenschaft in realistischer Ausführung schuf. Manche Gelehrte weisen den Kopf sogar erst dem Anfange der römischen Kaiserzeit zu.[1])

Poseidon von der Insel Melos.

Einen mächtigen Eindruck macht die im Jahre 1877 auf der Insel Melos gefundene, mehr als 2 *m* hohe Marmorstatue des Poseidon.

Hochaufgerichtet, den etwas links gewandten Kopf selbstbewußt in den Nacken gedrückt, steht der Gott vor uns.

Das rechte Bein trägt den gewaltigen Körper und wird hiebei von einem Delphine mit hochgehobenem Hinterleibe unterstützt. Der linke Fuß ist ein wenig zurück- und seitgestellt und berührt nur mit den Zehen den Boden.

Die Arme sind gegensätzlich bewegt. Der nach außen gebeugte linke Arm stemmt die Hand in die Hüfte; die Hand selbst greift in den Bausch des Mantels, dessen Enden hier zusammentreffen und in Steilfalten beinahe bis zum Knöchel niedergleiten. Der rechte Arm ist bis zur Wagrechten erhoben, die Hand faßt in Scheitelhöhe den (ergänzten) Dreizack.

Von gewaltiger Wirkung ist das Haupt. Das lockige Haar ist nach hinten gestrichen; die Scheitelung liegt nicht mehr genau in der Mitte, sondern ist nach links gerückt. Ein kräftiger, ebenfalls lockiger Bart schmückt Wangen und Kinn, läßt aber den leicht geöffneten Mund mit den vollen Lippen fast ganz frei. Der Mund sowie die Nase mit den kühn ansetzenden Brauen über den großen Augen erinnern an den göttlichen Bruder Zeus.

Die Bekleidung besteht einzig aus dem Mantel, der den Unterkörper umhüllt, mit dem einen Ende über den Rücken emporgezogen ist und von der linken Schulter bauschig nach vorn überhängt. Durch dieses Kleidungsstück wird ein gewisser Gegensatz zwischen dem kräftigen Oberleibe und dem schwächer gebildeten Unterkörper angedeutet und zugleich gemildert.

Das Standbild dürfte in einem Heiligtum des Gottes als Kultbild aufgestellt gewesen sein. Wenn der Künstler damit Wirkung erzielen wollte, so hat er seine Absicht erreicht.

[1]) Wernicke, Antike Denkmäler der griech. Götterlehre, S. 177.

Poseidon ist als Herr und Meister des Meeres dargestellt. Erhaben, selbstbewußt ist seine Haltung, stolz, sicher. So mag der schöpferische Geist des Künstlers jene Homerischen Verse aufgefaßt haben, in denen Zeus den Poseidon der höchsten Achtung der Götter versichert:

„οὔτι σ' ἀτιμάζουσι θεοί· χαλεπὸν δέ κεν εἴη
πρεσβύτατον καὶ ἄριστον ἀτιμίῃσιν ἰάλλειν" (ν 141—42).

In diesen Zügen fehlt auch der Ausdruck des schweren Verdrusses, den Poseidon immer in sich trägt. Hier ist er sich bewußt, mit Zeus gleichberechtigt zu sein und doch wußte der Künstler das Weniger an Macht und Geltung durch den leidenschaftlichen, herrischen Gesichtsausdruck, dem die großartige, alles beherrschende Ruhe und königliche Würde der Zeusbilder mangelt, anzudeuten.

Bei aller Kraft in der Auffassung seines Themas hat sich aber der Künstler doch nicht von gewissen gesuchten und theatralischen Zügen freihalten können. Man vergleiche nur einmal, in welcher Höhe die Lateranensische Statue den Dreizack erfaßt und um wie viel höher der Poseidon von Melos. Durch dieses Hochgreifen erfuhr „das majestätische Motiv des Zepteraufstützens der großen Götter"[1]) eine Steigerung, die der Vorliebe jener Zeit für pathetischen Ausdruck weitest entgegenkam. (Ähnlich ist auch das Verhältnis zwischen dem Phidiasischen Zeus auf den elischen Münzen und dem sogenannten Zeus Verospi.)

Unsere Poseidonstatue, die heute im Nationalmuseum zu Athen aufgestellt ist, wurde, wie schon erwähnt, auf der Insel Melos gefunden und scheint zur berühmten Aphrodite von Melos in naher künstlerischer Beziehung zu stehen.[2]) Sie dürfte also in der zweiten Hälfte des zweiten Jahrhunderts v. Chr. entstanden sein.

Hera Barberini im Vatikan.

Wie Zeus der Herr des Himmels, so ist Hera die Herrin desselben. „Die Wesenseinheit (der beiden Götter) blickt durch das vom Dichter freilich nur im schlichten Wortsinn genommene κασιγνήτη ἄλοχός τε (Π 432, Σ 356) noch durch."[3]) Hera ist sich ihrer Macht, die auf ihrer Abstammung und ihrer Eigenschaft als Gattin des Zeus beruht (Δ 58—61, Σ 364—66), voll bewußt. Sie macht gleich Zeus den Olympos erzittern (Θ 198—99); wenn sie naht, erheben sich vor ihr die versammelten Götter und begrüßen sie; sie selbst ist mit der Schnelle des menschlichen Gedankens auf den Olymp gekommen

[1]) Furtwängler, Meisterwerke, S. 597, Anm. 3.
[2]) Vgl. Furtwängler, Meisterwerke, S. 615.
[3]) Naegelsbach, Die homer. Theologie, S. 97 f.

(O 78—87). Sie greift in den Machtbereich der anderen Götter ein; so heißt sie den Helios vor der Zeit in den Okeanos tauchen, und von sich selbst sagt sie: „ἤ φημι θεάων ἔμμεν ἀρίστη" (Σ 364).

Die Hauptstütze ihrer Macht ist aber ihr Ehebund mit Zeus, der seine Gattin hochschätzt und ihr seine geheimen Gedanken und Pläne mitteilt. Freilich ist aber gerade dieses eheliche Verhältnis durch häufige Streitszenen und Zänkereien gestört (nur in der Ilias, nicht mehr in der Odyssee). Diese Streitigkeiten lassen sich aus der alten Naturbedeutung der beiden Götter als Personifikationen der atmosphärischen Erscheinungen erklären — eine Vorstellung, die indes bei Homer schon fast ganz zurückgetreten ist.

Der Machtstellung, welche Hera unter den olympischen Göttern einnimmt, entspricht auch die Homerische Schilderung ihrer äußeren Erscheinung.

Ihre Größe ist außerordentlich, übermenschlich gedacht. Ungeheuer sind die Schritte, mit denen sie vom Olymp über Pierien und Mazedonien und die thrazischen Berge nach Lemnos eilt (Ξ 225—230). Als sie dem Schlafgott den verlangten Schwur leistet, berührt sie mit der einen Hand die viele ernährende Erde, mit der anderen das glitzernde Meer (Ξ 270—73). Auch mit gewaltiger Stimme ist Hera begabt; sie nimmt die Gestalt des Stentor an, des Mannes mit der ehernen Stimme, der rufen kann wie fünfzig andere Männer zusammen (E 784—86). Schöne Gestalt und Klugheit sind ihr eigen, Gaben, welche sie den Töchtern des Pandaros verleiht, als diese von Aphrodite, Artemis und Athene gleichfalls mit besonderen Geschenken ausgestattet werden (υ 70—71).

Auch die Homerischen Epitheta müssen zur Vervollständigung der Vorstellung herangezogen werden. πρέσβα θεά, θυγάτηρ μεγάλοιο Κρόνοιο heißt Hera in Ansehung ihres alten Geschlechtes und ihrer hohen Abkunft von Kronos.

Das Epitheton πότνια, die Hehre, Gebietende, findet sich an 23 Stellen der Ilias, an einer der Odyssee, 14 mal in Verbindung mit βοῶπις. Die Bedeutung der Verbindung βοῶπις und πότνια ergibt sich aus der Erklärung, die H. Brunn von βοῶπις bietet.[1]) „Allerdings hat man gemeint, es handle sich bei dieser Bezeichnung (βοῶπις) in erster Linie um ein großes, weitgeöffnetes Auge, und so seien auch die Künstler, um den wahren Sinn dieses Wortes auszudrücken, bei der Darstellung der Göttin von einer solchen Bildung ausgegangen. Nach meiner Ansicht hat jedoch Homer nicht bloß an die Form gedacht, sondern noch mehr an den Ausdruck der gewaltigen Kraft, der hinter dem Blicke des Rindes verborgen liegt und noch mehr

[1]) Griech. Götterideale, S. 3.

als durch die Form, durch die Stellung der Augen bedingt ist. Weit voneinander stehend, dehnen sie sich bis unter die Schläfe aus, und indem sie sich nach außen wenden, scheinen sie mit ihren Blicken alles zu erfassen, was ihnen gegenübertritt. Dadurch aber erwecken sie in unserem Geiste jenes Gefühl der Furcht, welches man empfindet, wo man sich auf allen Seiten von einer Gefahr umgeben sieht, aus der es kein Entrinnen mehr gibt."

So bezieht sich das Epitheton πότνια wohl zumeist auf die würdevolle, huldvoll gebietende Haltung der ganzen Gestalt, während das Beiwort βοῶπις die gewaltige Macht, die im Blicke, im Auge liegt, hervorhebt.

Von den übrigen Beiwörtern, die Homer der Hera gibt, beziehen sich noch zwei auf die körperliche Erscheinung: ἠΰκομος und λευκώλενος, zwei andere (χρυσοπέδιλος und χρυσόθρονος) auf äußere Zutaten, eines (Ἀργείη) auf einen Kultusort.

Die griechischen Bildhauer hielten sich bei der Darstellung der Hera an die Homerische Auffassung der Göttin als gewaltigen, sittlich strengen Gottheit, der Ehefrau des Zeus, bei der bald das Frauenhafte, bald das Königliche in der Haltung mehr hervortritt. Alle jene Homerischen Züge aber, die den Streit des göttlichen Ehepaares betonen, oder in denen Hera als rücksichtslose Parteigängerin der Achäer, voll Falschheit, Argwohn und Zanksucht erscheint, hat wenigstens die spätere plastische Kunst nicht mehr ausgedrückt; wohl aber erinnern ältere Darstellungen, so der vielgenannte Farnesische Kopf in Neapel, an die leidenschaftliche Hera Homers.

Eine sehr bekannte Darstellung der Göttin ist die sogenannte Hera Barberini in Rom. Die Statue ist mehr als 3 *m* hoch, die Göttin demnach überlebensgroß dargestellt. Der mächtige Körper steht nicht hochaufgerichtet vor uns, sondern er ist etwas in sich eingesunken, das Haupt ein wenig vorgeneigt.

Das linke Bein trägt den Leib, das rechte ist auf eine halbe Schrittlänge rechts seit- und etwas rückgestellt.

Von den Armen ist der linke gesenkt, die Hand trägt eine Opferschale. Der rechte Arm ist seitgehoben, im Ellbogen leicht aufwärts gebeugt, die Hand greift in Augenhöhe an ein Zepter. (Die Arme wie die Attribute sind modern, aber jedenfalls richtig ergänzt. Auch die ursprünglichen Arme sind nicht aus einem Stücke mit dem Körper gearbeitet gewesen, sondern waren besonders angestückt.)[1]

Das leicht nach links gewandte Gesicht zeigt ein schönes, etwas breites Oval. Die Stirn setzt in flachen Brauenbogen gegen die Augen ab, auf den Augen liegen die Lider schwer auf.

---

[1]) Helbig, Führer, Nr. 308.

Volle, schön geschwungene Lippen schließen leicht den Mund.

Ein breites (ursprünglich wohl bemaltes) Diadem ruht auf dem gescheitelten und gewellten Haare.

Der Hauptschmuck der Statue ist aber die kunstvolle Anlage der Kleidung. Ein ärmelloser Chiton aus feinem Linnen, das leicht an den Oberleib sich legend die Körperformen durchscheinen läßt, fällt ungegürtet in schmalen Falten bis auf den Boden und bricht sich über den Füßen. An der linken Schulter hat sich aber die Spange gelöst, infolgedessen gleitet das Untergewand an der linken Brust lose herab.



Hera Barberini im Vatikan.
(Nach Chr. Harders Schulwörterbuch zu Hom. Il. u. Od.)

Um den Unterleib trägt die Göttin das Himation geschlungen. Das eine Mantelende zieht sich von hinten über die linke Schulter nach vorn, hiebei den linken Oberarm bedeckend und vereint sich an der linken Hüfte mit dem doppelt umgelegten Mantel selbst zu einem knotenähnlichen Bausche. An der Vorderseite ist das Himation mit einem Ende dreieckig umgeschlagen und dadurch entsteht eine reiche Fülle natürlich verlaufender Quer- und Langfalten.

Die Füße endlich sind mit hohen Sohlen bekleidet, die ähnlich wie der Kothurn das Leibesmaß zu erhöhen bestimmt waren.[1])

Das Original der Statue war, nach der Größe der Gestalt und der leichten Neigung des Hauptes, das den Bittenden sich zuwendet,

---

[1]) Vgl. Furtwängler, Beschreibung der Glyptothek König Ludwigs I. zu München, 1900, S. 187: „Zu der festlichen Tracht gehören auch die Sandalen mit hohen Sohlen."

als durch die Form, durch die Stellung der Augen bedingt ist. Weit voneinander stehend, dehnen sie sich bis unter die Schläfe aus, und indem sie sich nach außen wenden, scheinen sie mit ihren Blicken alles zu erfassen, was ihnen gegenübertritt. Dadurch aber erwecken sie in unserem Geiste jenes Gefühl der Furcht, welches man empfindet, wo man sich auf allen Seiten von einer Gefahr umgeben sieht, aus der es kein Entrinnen mehr gibt."

So bezieht sich das Epitheton πότνια wohl zumeist auf die würdevolle, huldvoll gebietende Haltung der ganzen Gestalt, während das Beiwort βοῶπις die gewaltige Macht, die im Blicke, im Auge liegt, hervorhebt.

Von den übrigen Beiwörtern, die Homer der Hera gibt, beziehen sich noch zwei auf die körperliche Erscheinung: ἠΰκομος und λευκώλενος, zwei andere (χρυσοπέδιλος und χρυσόθρονος) auf äußere Zutaten, eines (Ἀργείη) auf einen Kultusort.

Die griechischen Bildhauer hielten sich bei der Darstellung der Hera an die Homerische Auffassung der Göttin als gewaltigen, sittlich strengen Gottheit, der Ehefrau des Zeus, bei der bald das Frauenhafte, bald das Königliche in der Haltung mehr hervortritt. Alle jene Homerischen Züge aber, die den Streit des göttlichen Ehepaares betonen, oder in denen Hera als rücksichtslose Parteigängerin der Achäer, voll Falschheit, Argwohn und Zanksucht erscheint, hat wenigstens die spätere plastische Kunst nicht mehr ausgedrückt; wohl aber erinnern ältere Darstellungen, so der vielgenannte Farnesische Kopf in Neapel, an die leidenschaftliche Hera Homers.

Eine sehr bekannte Darstellung der Göttin ist die sogenannte Hera Barberini in Rom. Die Statue ist mehr als 3 *m* hoch, die Göttin demnach überlebensgroß dargestellt. Der mächtige Körper steht nicht hochaufgerichtet vor uns, sondern er ist etwas in sich eingesunken, das Haupt ein wenig vorgeneigt.

Das linke Bein trägt den Leib, das rechte ist auf eine halbe Schrittlänge rechts seit- und etwas rückgestellt.

Von den Armen ist der linke gesenkt, die Hand trägt eine Opferschale. Der rechte Arm ist seitgehoben, im Ellbogen leicht aufwärts gebeugt, die Hand greift in Augenhöhe an ein Zepter. (Die Arme wie die Attribute sind modern, aber jedenfalls richtig ergänzt. Auch die ursprünglichen Arme sind nicht aus einem Stücke mit dem Körper gearbeitet gewesen, sondern waren besonders angestückt.)[1]

Das leicht nach links gewandte Gesicht zeigt ein schönes, etwas breites Oval. Die Stirn setzt in flachen Brauenbogen gegen die Augen ab, auf den Augen liegen die Lider schwer auf.

[1]) Helbig, Führer, Nr. 308.

Volle, schön geschwungene Lippen schließen leicht den Mund.

Ein breites (ursprünglich wohl bemaltes) Diadem ruht auf dem gescheitelten und gewellten Haare.

Der Hauptschmuck der Statue ist aber die kunstvolle Anlage der Kleidung. Ein ärmelloser Chiton aus feinem Linnen, das leicht an den Oberleib sich legend die Körperformen durchscheinen läßt, fällt ungegürtet in schmalen Falten bis auf den Boden und bricht sich über den Füßen. An der linken Schulter hat sich aber die Spange gelöst, infolgedessen gleitet das Untergewand an der linken Brust lose herab.



Hera Barberini im Vatikan.
(Nach Chr. Harders Schulwörterbuch zu Hom. Il. u. Od.)

Um den Unterleib trägt die Göttin das Himation geschlungen. Das eine Mantelende zieht sich von hinten über die linke Schulter nach vorn, hiebei den linken Oberarm bedeckend und vereint sich an der linken Hüfte mit dem doppelt umgelegten Mantel selbst zu einem knotenähnlichen Bausche. An der Vorderseite ist das Himation mit einem Ende dreieckig umgeschlagen und dadurch entsteht eine reiche Fülle natürlich verlaufender Quer- und Langfalten.

Die Füße endlich sind mit hohen Sohlen bekleidet, die ähnlich wie der Kothurn das Leibesmaß zu erhöhen bestimmt waren.[1])

Das Original der Statue war, nach der Größe der Gestalt und der leichten Neigung des Hauptes, das den Bittenden sich zuwendet,

[1]) Vgl. Furtwängler, Beschreibung der Glyptothek König Ludwigs I. zu München, 1900, S. 187: „Zu der festlichen Tracht gehören auch die Sandalen mit hohen Sohlen."

ein Tempelbild, in dem Hera als Gattin des Zeus dargestellt ist, die über die Heiligkeit der Ehe wacht und deren Rechte schützt.

Körperlicher Liebreiz, nicht der süße, zarte, Sehnsucht erweckende der Liebesgöttin, sondern der ernste, strenge, dem einen Manne geweihte der Ehefrau ist über die Gestalt ausgegossen. Das Antlitz weist nicht die holde Schönheit der erblühenden Jungfrau, sondern die volle, reife des in der Sonnenhöhe des Lebens stehenden Weibes.

Das Bild ist zugleich auch eine Verkörperung der Homerischen Vorstellung von dieser Göttin. Die mächtige, majestätische Gestalt ist die βοῶπις πότνια Ἥρη, die πρέσβα θεά, des großen Kronos Tochter. ἠΰκομος nennt der Dichter auch die Göttin wegen ihres schönen Haares, dessen einfache Wellen in unserem Bilde nach hinten genommen und geknotet sind; λευκώλενος wegen der vollen, weißen Arme, die sich vom Chiton besonders abheben. Für die Sandalen aber, die ursprünglich bemalt oder vergoldet waren, paßt das Attribut χρυσοπέδιλος.

Die Statue wurde bei Ausgrabungen gefunden, die im 17. Jahrhundert der Kardinal Francesco Barberini-Tafani auf dem mons Viminalis in Rom hatte vornehmen lassen. Sie befindet sich heute im Vatikanischen Museum. Wahrscheinlich ist sie im 2. Jahrhundert n. Chr. gearbeitet.[1]) Über die Frage aber, wann das Original unserer Kopie entstanden ist, hat die Forschung noch nicht endgültig entschieden. Die einen setzen es in die Zeit ungefähr des Peloponnesischen Krieges und weisen es der Kunstrichtung des Phidias und seiner Schule zu — es wird sogar Alkamenes, ein Schüler des Phidias, als Künstler des Originals genannt — andere vermuten das Urbild in einer der Herastatuen, die zwei griechische Bildhauer Polykles und Dionysios in der 2. Hälfte des 2. Jahrhunderts v. Chr. in Rom gearbeitet haben; die Künstler hätten, dem Geschmack ihrer Zeit folgend, die Kunst des Phidias nachgeahmt. Es stellt sich also die Frage so, ob die Hera Barberini die Kopie nach einem Original aus der Zeit oder der Schule des Phidias selbst ist, oder ob ihr Original aus der Hand eines späteren Künstlers hervorgegangen ist, der vieles seinen Werken Eigentümliche jener Blütezeit entlehnt hat.[2])

Ares Ludovisi.

Bei Homer nur der Gott des Krieges, ist Ares ursprünglich die Verkörperung der plötzlich losbrechenden Gewitterstürme. An diese

[1]) Furtwängler-Urlichs, Denkmäler, Handausg. S. 21.
[2]) Helbig, Führer, Nr. 308.

alte Naturanschauung erinnern noch jene Verse, in denen der Gott, von Diomedes verwundet, diesem zur Erscheinung kommt:

„οἵη δ' ἐκ νεφέων ἐρεβεννὴ φαίνεται ἀὴρ
καύματος ἒξ ἀνέμοιο δυσαέος ὀρνυμένοιο,
τοῖος Τυδείδῃ Διομήδεϊ χάλκεος Ἄρης
φαίνεθ' ὁμοῦ νεφέεσσιν ἰὼν εἰς οὐρανὸν εὐρύν."
(E 864—67. Vgl. auch Υ 51.)

Des Zeus und der Hera Sohn, hat er von seiner Mutter den streitsüchtigen Sinn geerbt. Es sagt daher sein Vater zu ihm:

„ἔχθιστος δέ μοί ἐσσι θεῶν, οἳ Ὄλυμπον ἔχουσιν·
αἰεὶ γάρ τοι ἔρις τε φίλη πόλεμοί τε μάχαι τε.
μητρός τοι μένος ἐστὶν ἀάσχετον, οὐκ ἐπιεικτόν,
Ἥρης." (E 890—93.)

Ares ist der Gott des mörderischen, rücksichtslos geführten Krieges, der Krieger, der blindlings wütet (λ 537). Daher ist Athene, die Göttin des aus gerechten Gründen unternommenen Krieges und des besonnen geführten Kampfes, seine natürliche Gegnerin, die ihm immer entgegentritt (E 765—66). Sie lenkt die Waffe des Diomedes gegen ihn (E 856) und besiegt ihn im Götterkampfe (Φ 391—409).

Dieser Gegensatz zeigt sich auch in den Homerischen Beiwörtern. Beiden Göttern gemeinsam ist nur δεινός und λαοσσόος. Sonst kennzeichnen die Athene als Kriegsgöttin Attribute, die sich auf die freundlicheren Seiten des Krieges beziehen, wie ἀγελείη, ληῖτις, ἐρυσίπτολις, während dem Ares bloß solche Beiwörter eigen sind, die auf die Furchtbarkeit des Krieges deuten: ἐνυάλιος, μιαιφόνος, βροτολοιγός, ἀνδροφόνος, τειχεσιπλήτης, πτολίπορθος u. ä. Nur einmal einen sich Ares und Athene und beschenken einen Sterblichen mit ihren Gaben; ξ 216 rühmt sich Odysseus, daß Ares ihm θάρσος, Athene ῥηξηνορίη gegeben haben.

Es fehlen ferner dem Ares alle jene Epitheta, die Homer sonst den Göttern zur Bezeichnung ihrer Herkunft, Würde und Erhabenheit beilegt, wie Διὸς υἱός, Διὶ φίλος, ἄναξ, μέγας θεός u. a. Auch steigt kein Gebet aus dem Munde der Menschen zu Ares empor.

Jäh in seinem Handeln, ist er doch wieder von einer gewissen Unselbständigkeit und unterliegt leicht fremden Einflüssen (E 454 ff., O 127 ff.). Daher heißt er auch ἀλλοπρόσαλλος, unbeständig, wetterwendisch.

So stellt uns Homer den Kriegsgott dar. Die bildende Kunst hat nun manchen Homerischen Zug in ihren besten Aresgestalten verwendet, es aber vermieden, den wütenden, losstürmenden Gott, der uns in den Homerischen Gesängen so oft begegnet, zu zeichnen; denn die griechische Kunst hat auch dieser Aufgabe gegenüber Maß

zu halten verstanden, die Leidenschaft nicht ausgedrückt, sondern nur angedeutet.

Am schönsten ist ihr aber die Darstellung des Ares in jenem Bildwerke gelungen, das uns den Gott nicht kämpfend, stürmend, tötend, sondern ruhend, sitzend, die Waffen sorglos haltend zeigt. Es ist dies der sogenannte Ares Ludovisi in Rom.

Der Gott sitzt bequem auf einem Felsen, dessen rechte Seite durch den aufrecht angelehnten Schild verdeckt ist.

Kein Muskel des Oberleibes ist stärker gespannt, daher neigt sich dieser ein wenig vor; der Kopf ist ein bißchen nach rechts gewendet.



Ares Ludovisi in Rom.
(Nach Woermanns „Geschichte der Kunst" I. Bd.)

Das rechte Bein ist vorgestreckt und zwar, da der Felsblock als Sitz ziemlich hoch ist, in steiler Senkung. Das linke Bein ist bei stark gebeugtem Knie hoch emporgehoben und ruht auf einem auf dem Felsboden liegenden Helm auf.

Die beiden Hände kreuzen sich über dem linken Knie, die Linke hält das Schwert unter der Parierstange an der Scheide. Durch die vorgestreckten Arme sind der Bauch und die untere Brusthälfte zum Teil verdeckt; um so freier und schlanker heben Hals und Kopf sich ab.

Das Gesicht ist kurz, breit; namentlich der untere Teil der Stirn tritt seitlich über den Augen breitknochig hervor. Die Augen liegen tief, besonders die inneren Winkel. Die (bis auf den rechten Nasenflügel ergänzte) Nase zeigt einen geraden, breiten Rücken. Ganz eigenartig aber ist der Mund gebaut: die Oberlippe fein, schmal, die Unterlippe voll, üppig; erstere lebhaft, letztere wenig geschwungen und dabei nicht bis an die Mundwinkel verlaufend.

Das nicht allzu kräftige Kinn schließt mit schöner Rundung das Gesicht nach unten ab.

Kurze, wirr ineinander fallende Locken legen sich in reichlicher Fülle dicht ans Haupt an; hie und da löst sich eine freier aus der Masse ab.

Nur ein Kleidungsstück, einen Mantel, trägt der Gott. Der Mantel ist aber vom Oberleibe auf die Hüften herabgeglitten; ein

Ende fällt von außen über den rechten Oberschenkel, das andere hängt in breiten Falten über den linken Arm und das Schwert nach links und außen hinab.

Welche Gedanken wollte nun der Künstler in diesem Werke verkörpern?

Die sitzende Stellung sagt deutlich, daß der Gott augenblicks am Kampfe nicht teilnimmt. Er ruht entweder von bereits überstandener Arbeit aus oder wartet des Momentes loszustürmen. Der Gesichtsausdruck aber beweist wieder, daß noch keine Erregung, die zur Ruhe gekommen ist, vorausgegangen ist; keine Spur von Ermüdung oder Abspannung läßt sich aus dem Gesichte ablesen, sondern aus seiner Spannung erkennen wir, daß Kampf und Mühe erst bevorsteht.

Freilich scheint zu dieser Auffassung der Gestalt als Kriegsgott der kleine Eros, der lächelnd und schäkernd zu Füßen des Ares gelagert ist, nicht zu passen. Aber man darf wohl ohne Bedenken diesen Liebesgott unberücksichtigt lassen; denn ihn hat der Kopist unserer Statue aus eigenen Stücken hinzugefügt, indem er so nach der Neigung seiner Zeitgenossen den Schlachtengott mit Aphrodite und Eros in Verbindung brachte. Dann brauchen wir den Ares nicht als einen träumerisch in die Ferne blickenden, nach der Aphrodite sich sehnenden Verliebten anzusehen, sondern es ist der Kriegsgott, der aus irgend einer Ursache dem in der Nähe tobenden, ihn innerlich aufregenden Kampfe unfreiwillig sich fernhalten muß.

Zu solcher Auffassung stimmt denn auch jene bekannte Erzählung im fünften Buche der Ilias. Athene hat den Ares unter Hinweis auf den Zorn des Zeus aus dem Kampfe geführt und er hat sich am Ufer des Skamander niedergesetzt. Dort sucht ihn, von Iris geleitet, die von Diomedes verwundete Aphrodite auf.

εὗρεν ἔπειτα μάχης ἐπ᾽ ἀριστερὰ θοῦρον Ἄρηα
ἥμενον· ἠέρι δ᾽ ἔγχος ἐκέκλιτο καὶ ταχέ᾽ ἵππω. (E 355—56.)

Ares sitzt da, den Kopf nach rechts dem Kampfgetümmel zugewendet, dessen Verlaufe er voll Spannung folgt. Die Lanze und die Pferde sind in dichten Nebel gehüllt, das Schwert allein ruht in seiner Linken.[1] Der etwas verdrossene Zug im Gesichte des Gottes zeigt, wie schwer es ihm fällt, vom Kampfe zu lassen. Aber aus der ganzen Haltung, der lässigen, bequemen Art zu sitzen, dem ganzen Gesichtsausdruck, besonders der weichlichen Bildung des Mundes und Kinnes, die geringe Entschlossenheit anzeigt, vermögen wir zu erkennen, daß er sich doch des Kampfes enthalten wird —

[1]) Vgl. auch Kubik, Praktische Vorschläge zum Betriebe des Anschauungsunterrichtes bei der altklass. Lektüre im Obergymnasium. Zeitschr. für österr. Gymn. 1901, S. 591.

zu halten verstanden, die Leidenschaft nicht ausgedrückt, sondern nur angedeutet.

Am schönsten ist ihr aber die Darstellung des Ares in jenem Bildwerke gelungen, das uns den Gott nicht kämpfend, stürmend, tötend, sondern ruhend, sitzend, die Waffen sorglos haltend zeigt. Es ist dies der sogenannte Ares Ludovisi in Rom.

Der Gott sitzt bequem auf einem Felsen, dessen rechte Seite durch den aufrecht angelehnten Schild verdeckt ist.

Kein Muskel des Oberleibes ist stärker gespannt, daher neigt sich dieser ein wenig vor; der Kopf ist ein bißchen nach rechts gewendet.



Ares Ludovisi in Rom.
(Nach Woermanns „Geschichte der Kunst" I. Bd.)

Das rechte Bein ist vorgestreckt und zwar, da der Felsblock als Sitz ziemlich hoch ist, in steiler Senkung. Das linke Bein ist bei stark gebeugtem Knie hoch emporgehoben und ruht auf einem auf dem Felsboden liegenden Helm auf.

Die beiden Hände kreuzen sich über dem linken Knie, die Linke hält das Schwert unter der Parierstange an der Scheide. Durch die vorgestreckten Arme sind der Bauch und die untere Brusthälfte zum Teil verdeckt; um so freier und schlanker heben Hals und Kopf sich ab.

Das Gesicht ist kurz, breit; namentlich der untere Teil der Stirn tritt seitlich über den Augen breitknochig hervor. Die Augen liegen tief, besonders die inneren Winkel. Die (bis auf den rechten Nasenflügel ergänzte) Nase zeigt einen geraden, breiten Rücken. Ganz eigenartig aber ist der Mund gebaut: die Oberlippe fein, schmal, die Unterlippe voll, üppig; erstere lebhaft, letztere wenig geschwungen und dabei nicht bis an die Mundwinkel verlaufend.

Das nicht allzu kräftige Kinn schließt mit schöner Rundung das Gesicht nach unten ab.

Kurze, wirr ineinander fallende Locken legen sich in reichlicher Fülle dicht ans Haupt an; hie und da löst sich eine freier aus der Masse ab.

Nur ein Kleidungsstück, einen Mantel, trägt der Gott. Der Mantel ist aber vom Oberleibe auf die Hüften herabgeglitten; ein

Ende fällt von außen über den rechten Oberschenkel, das andere hängt in breiten Falten über den linken Arm und das Schwert nach links und außen hinab.

Welche Gedanken wollte nun der Künstler in diesem Werke verkörpern?

Die sitzende Stellung sagt deutlich, daß der Gott augenblicks am Kampfe nicht teilnimmt. Er ruht entweder von bereits überstandener Arbeit aus oder wartet des Momentes loszustürmen. Der Gesichtsausdruck aber beweist wieder, daß noch keine Erregung, die zur Ruhe gekommen ist, vorausgegangen ist; keine Spur von Ermüdung oder Abspannung läßt sich aus dem Gesichte ablesen, sondern aus seiner Spannung erkennen wir, daß Kampf und Mühe erst bevorsteht.

Freilich scheint zu dieser Auffassung der Gestalt als Kriegsgott der kleine Eros, der lächelnd und schäkernd zu Füßen des Ares gelagert ist, nicht zu passen. Aber man darf wohl ohne Bedenken diesen Liebesgott unberücksichtigt lassen; denn ihn hat der Kopist unserer Statue aus eigenen Stücken hinzugefügt, indem er so nach der Neigung seiner Zeitgenossen den Schlachtengott mit Aphrodite und Eros in Verbindung brachte. Dann brauchen wir den Ares nicht als einen träumerisch in die Ferne blickenden, nach der Aphrodite sich sehnenden Verliebten anzusehen, sondern es ist der Kriegsgott, der aus irgend einer Ursache dem in der Nähe tobenden, ihn innerlich aufregenden Kampfe unfreiwillig sich fernhalten muß.

Zu solcher Auffassung stimmt denn auch jene bekannte Erzählung im fünften Buche der Ilias. Athene hat den Ares unter Hinweis auf den Zorn des Zeus aus dem Kampfe geführt und er hat sich am Ufer des Skamander niedergesetzt. Dort sucht ihn, von Iris geleitet, die von Diomedes verwundete Aphrodite auf.

εὗρεν ἔπειτα μάχης ἐπ᾽ ἀριστερὰ θοῦρον Ἄρηα
ἥμενον· ἠέρι δ᾽ ἔγχος ἐκέκλιτο καὶ ταχέ᾽ ἵππω. (E 355—56.)

Ares sitzt da, den Kopf nach rechts dem Kampfgetümmel zugewendet, dessen Verlaufe er voll Spannung folgt. Die Lanze und die Pferde sind in dichten Nebel gehüllt, das Schwert allein ruht in seiner Linken.[1]) Der etwas verdrossene Zug im Gesichte des Gottes zeigt, wie schwer es ihm fällt, vom Kampfe zu lassen. Aber aus der ganzen Haltung, der lässigen, bequemen Art zu sitzen, dem ganzen Gesichtsausdruck, besonders der weichlichen Bildung des Mundes und Kinnes, die geringe Entschlossenheit anzeigt, vermögen wir zu erkennen, daß er sich doch des Kampfes enthalten wird —

---

[1]) Vgl. auch Kubik, Praktische Vorschläge zum Betriebe des Anschauungsunterrichtes bei der altklass. Lektüre im Obergymnasium. Zeitschr. für österr. Gymn. 1901, S. 591.

aus Furcht vor Zeus. Erst auf Apollos Antreiben (E 454) nimmt er wieder an der Schlacht teil. Vielleicht ist für die Auffassung auch der Gegensatz beachtenswert, der zwischen der Situation, in der Ares bei Homer sich befindet, und dem Epitheton liegt, das ihm an unseren Stellen der Dichter immer gibt. Ares in der ihm aufgezwungenen Ruhe heißt θοῦρος, der losstürmende, ungestüme (E 35, 355, 454).

Aber noch in manch anderer Richtung deckt sich die künstlerische Auffassung mit dem Bilde, das Homer von Ares entwirft. Der Dichter nennt den Gott ὄβριμος, πελώριος, κρατερός. Auch der Künstler stellt den Gott ungewöhnlich groß dar. Unser Sitzbild ist 1·54 *m* hoch; die Gestalt müßte stehend weit über 2 *m* hoch sein, hat also Überlebensgröße. (Nach der Meinung einiger Forscher soll unser Bildnis überdies „eine verkleinerte Nachbildung einer Kolossalstatue" sein.)[1]) Die künstlerische Wiedergabe der athletisch derben Körperformen entspricht gleichfalls der Homerischen Beschreibung der wuchtigen Hände, kräftigen Schenkel und schlanken Hüften. Der frei vorgesetzte rechte Unterschenkel macht den Eindruck auffälliger Länge, er eignet sich vortrefflich zum schnellen Laufe und Ares gilt ja als der schnellste der Götter (ϑ 331).

Die Frage nach dem Künstler unserer Statue ist noch nicht entschieden. Wie schon bemerkt, ist die Statue eine Kopie, nach den einen eines Kolossalwerkes des Skopas, nach anderen eines gewissen Piston, der zu Beginne des 3. Jahrhunderts v. Chr. in Rom gearbeitet hat (Plin. nat. hist. 34. 39). Die Kopf- und Gesichtsbildung zeigt die dem Skopas zugeschriebenen Eigentümlichkeiten (vgl. oben die Beschreibung); außerdem zeigt die Statue zwei Stellungsmotive, die für die Zuweisung an Skopas sprechen: das auf dem Helm aufgestellte linke Bein — also das Motiv des aufgestützten Fußes, das, wenn auch von Lysippos weiter ausgebildet, doch schon von Skopas in die statuarische Plastik eingeführt wurde, (vgl. den Poseidon im Lateran) — und das Auflegen beider Hände auf das hochgehobene Knie. (Beide Motive haben im Relief ihr Vorbild im Ares des Cellafrieses am Parthenon.) Die Linienführung ist auf der linken Seite des Körpers lebhaft bewegt, während die andere Körperseite durch den ruhigen Fluß der Umrißlinien in einem scharfen Gegensatz dazu steht. Die Gestalt selbst aber gewinnt durch diesen Gegensatz an Lebendigkeit und Kraft des Ausdruckes, anderseits an Naturwahrheit und Unmittelbarkeit der künstlerischen Auffassung.

Skopas blühte in der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts v. Chr. Auf Paros geboren, wurde er zuerst im Peloponnes in der Kunst

---

[1]) Helbig, Führer, Nr. 928. — Furtwängler, Meisterwerke, S. 525. — Collignon, Geschichte der griech. Plastik. II. 262.

ausgebildet und kam dann nach Athen, wo der Einfluß der Attiker auf ihn maßgebend wurde. Älter als Praxiteles, stand er ihm an Ruhm nicht nach, dem Lysippos ging er vielfach auf den künstlerischen Pfaden voran. — Auch in der Baukunst ist Skopas tätig gewesen und bei dem Wiederaufbau des im Jahre 395 abgebrannten Athenetempels zu Tegea führte er die Neuerung ein, daß er alle drei Säulenordnungen, die dorische, jonische und korinthische, an demselben Bau verwendete. Aber seine Haupttätigkeit war die Marmorbildnerei; Erz benutzte er selten. Über ganz Griechenland und Kleinasien waren seine Werke verbreitet: Bilder der Aphrodite, des Apollon, Ares, Herakles. Besonders berühmt waren seine Gruppenbilder mit Darstellungen aus dem Kreise verschiedener Götter, so die Giebelfelder des obengenannten Athenetempels und ein Teil des plastischen Schmuckes am Mausoleum in Halikarnassos. Ein Originalwerk hat sich nicht erhalten; Nachbildungen glaubt man in unserem Ares Ludovisi, in dem bekannten Apollo als Kitharöden, einem Meleager und einigen Herakleskörpfen im Vatikan und endlich im Hermes vom Palatin, jetzt im Thermenmuseum in Rom, zu erkennen.

Skopas behandelte die Formen seiner Gestalten kräftig und entschieden, dabei schon mit einer gewissen Weichheit; nur die Übergänge sind manchmal noch hart und weniger ausgeglichen. Aber das Hauptgewicht legte er auf den seelischen Ausdruck; Gefühle und Empfindungen jeglicher Art werden in den Köpfen seiner Gestalten scharf und bestimmt erfaßt wiedergegeben. In seinen Werken tritt also schon das Pathos hervor, doch so, „daß dieses πάθος gewissermaßen das ἦθος, den ursprünglichen Charakter (der dargestellten Götter) bildet, insofern die Affizierung der Seele durch Leidenschaft oder Sehnsucht bei ihnen zu etwas Stetigem, ihr ganzes Wesen Erfüllendem, also zu ihrem, wenn auch nicht normalen, doch am häufigsten wiederkehrenden Zustande geworden ist."[1])

---

[1]) Brunn, Geschichte der griech. Künstler², I. S. 234.

Anhang.

1. Nachweis von Abbildungen.

	Ruhender Hermes	Orpheus-Relief[1])		Poseidon im Lateran	Poseidon im Mus. Chiar.	Poseidon von der Insel Melos	Hera Barberini	Ares Ludovisi
		Neapel	Rom					
1. Hoppe, Bilder zur Mythologie und Geschichte der Griechen und Römer. Tafel:	10	.	4	30	.	.	.	.
2. Seemanns Wandbilder. Tafel:	44	107	.	.	.	.	.	.
3. Brogi (Negenborn und Bokwinkel) Photogr. Verlag. Neapel. Nr.:	5272. a/b	5204	.	.	.	Siehe Anmerkung![2])	.	.
4. Anderson-Spithöver, Photogr. Verlag. Rom. Nr.:	.	.	5101	.	1425	.	1390	1942
5. Neue Photogr. Gesellschaft, Berlin-Steglitz. Nr.:	.	.	.	1108	.	.	.	1165
6. Glasphotographien, Verlag Lechner, Wien. Nr.:	18	19	.	10	.	11	13	.
7. Reber-Bayersdorfer, Klassischer Skulpturenschatz. Tafel:	7	391	.	.	.	.	.	313
8. Bender, Klassische Bildermappe. Heft:	6	4	.	9	.	.	.	6
9. Furtwängler-Urlichs, Denkmäler griech. u. röm. Skulptur, Handausgabe. Tafel:	.	12	.	.	.	.	7	20
10. Steuding, Denkmäler antiker Kunst (Seemann). Tafel, Bild:	45/1	28/3	.	44/1	.	.	28/4	35/1
11. Luckenbach, Abbildungen zur alten Geschichte. 3. Aufl. Seite:	.	.	42	49	.	.	.	.
12. Collignon, Geschichte der griech. Plastik, II. Bd. Seite:	.	153	.	451	.	517	.	263
13. Springer-Michaelis, Handbuch der Kunstgeschichte. 5. Aufl. I. Bd. Seite:	190	158	[illegible]	.	.	.	.	175
14. Alb. Kuhn, Allgemeine Kunstgeschichte. II. Bd. Seite:	218	190	.	.	.	.	.	217
15. K. Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten u. Völker. I. Bd. Seite:	362	327	.	.	376	.	.	346
16. E. Petersen, Vom alten Rom. I. Aufl. Seite:	.	.	118	.	.	.	.	.
17. Rud. Menge, Einführung in die antike Kunst. Seite:	177	138	.	.	.	.	.	150
18. Kunstgeschichte in Bildern. Verlag Seemann. I. Bd. Tafel, Bild:	66/7	48/6	.	.	66/4	.	.	66/6
19. Harder, Schulwörterbuch zu Hom. Il. u. Od. Seite:	130	.	.	278	.	.	148	50

[1]) Alle Wiederholungen (Neapel, Rom, Paris): Wiener Vorlegeblätter IV. Tafel 12.
[2]) Rhomaides, Athen Nr. 235. Erhältlich durch Brogi.

2. Literaturangabe.

Außer den schon im Aufsatze genannten Werken und Abhandlungen wurden noch folgende benützt: Karl Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker, I. Bd., 1900. — W. H. Roscher, Ausführliches Lexikon der griech. u. röm. Mythologie. — A. Kuhn, Allgemeine Kunstgeschichte, II. Bd., 1891—1901. — A. Springer, Handbuch der Kunstgeschichte, I. Bd., bearb. v. Michaelis, 5. Aufl., 1898. — Rud. Menge, Gymnasium u. Kunst (12. Heft der „Pädagog. Studien" v. Dr. W. Rein). — Em. Löwy, Lysippos u. seine Stellung in der griech. Plastik, 1891. — E. Buchholz, Die Homerischen Realien, III. Bd., 1884. — Koch, Beiträge zur Förderung des Kunstunterrichtes an den höheren Schulen, Progr. Bremerhaven, 1896. — A. Malfertheiner, Welche Aufgaben sind noch zu erfüllen, um die antiken Denkmäler der Schule dienstbar zu machen? Progr., Mähr. Trübau, 1899. — A. Malfertheiner, Realerklärung und Anschauungsunterricht bei der Lektüre der griech. Klassiker, I. Teil, 1899. — J. Kubik, Wie kann die Vertiefung in den Inhalt eines gelesenen Autors gefördert werden? (Hom. Il. I. II.), Progr., Mähr. Trübau, 1900. — Fl. Weigel, Verwendung von Anschauungsmitteln für unsere klassische Schullektüre, besonders für Cäsars gallischen Krieg, Progr., Wien, 1895. — Alfred Lichtwark, Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken, 3. Aufl., 1900. — Österreichische Mittelschule, Jahrgang VI—XV (die einschlägigen Aufsätze). — Aug. Froriep, Anatomie für Künstler, 3. Aufl., 1899. — Ch. Darwin, Der Ausdruck der Gemütsbewegungen bei Menschen und Tiere (Bibl. d. Gesamtliteratur des In- u. Auslandes, Otto Hendel, Halle a. S.).

Franz X. Lehner.

K. u. K. Hofbuchdruckerei Jos. Feichtingers Erben, Linz. 02.10246

DREIUNDFÜNFZIGSTER

JAHRESBERICHT

DES

K. K. STAATS-GYMNASIUMS

ZU LINZ

ÜBER DAS

SCHULJAHR 1904.

Inhalt:

LINZ, 1904.

VERLAG DES K. K. STAATS-GYMNASIUMS.

K. U. K. HOFBUCHDRUCKEREI JOS. FEICHTINGERS ERBEN. 04.14040

Homerische Göttergestalten in der antiken Plastik. II.

(Zum Anschauungsunterrichte.)

In der folgenden Abhandlung sind die Grundsätze befolgt, die im gleichbenannten Programmaufsatze des Jahres 1902 entwickelt wurden. Der Leser wegen, die diesen Aufsatz nicht zur Hand haben, und der leichteren Übersicht über den vorliegenden zuliebe seien sie in aller Kürze noch einmal hieher gestellt. Sie lauten: 1. Zusammenfassung der dichterischen Auffassung; 2. Beschreibung der Formen des Kunstwerkes in seinen Teilen; 3. Erklärung der Bedeutung derselben; 4. Herstellung des Zusammenhanges zwischen Dichtung und Kunstwerk; 5. Kunsthistorische Bemerkungen.

Jenes Bedenken, das gegen meinen ersten Aufsatz geäußert wurde, er sei zu ausführlich gewesen, dürfte durch den neuen kaum zerstreut werden. Das sachliche Verständnis wird durch eine genaue, wenn auch etwas längere Darlegung besser gefördert als durch eine kurze, bloß skizzenhafte Ausführung. Vom größten Wert aber wäre es allerdings, wenn eine Statue durch zeichnerische Wiedergabe gleichsam vor unseren Augen entstünde, und in diesem Sinne gebe ich gern zu, daß die Beihilfe des Zeichenstiftes besonders für die Erklärung so ausdrucksvoller und eigenartiger Gesichtszüge und Formen, wie sie die griechischen Götterbilder zeigen, eine nicht geringe Unterstützung wäre.

Zeus von Otricoli.

Homer, von dem der Vater der Geschichte, Herodot, erzählt,[1]) er hätte den Hellenen die Götterwelt geschaffen, den einzelnen Göttern ihre Beinamen gegeben, ihnen ihre Gerechtsame zugewiesen und so den Götterbegriff festgestellt, hat jene Anschauungen und Vorstellungen des griechischen Volkes von den Göttern, wie sie in einer langen Entwicklung von kindlich naiver Naturanschauung bis zu fest umschriebenen Gestalten vorgeschritten sind, endgültig zusammengefaßt und daraus ein einheitliches Bild geschaffen. Er hat sich, wenn wir von den wenigen Resten der Auffassung der Götter als Naturmächte absehen, die Gottheit unter menschlicher Gestalt

[1]) II, 53. Herodot nennt neben Homer noch Hesiod.

vorgestellt; seine Götter sind so sehr menschlich gedacht, daß diese anthropomorphische Auffassung sich nicht bloß auf die einzelnen Gottheiten bezog, sondern sogar das Zusammenleben der Götter ganz im menschlichen Sinne gedacht und geordnet erscheint. So große Kraft hatte die Vorstellung gewonnen, sich die Götter in menschlicher Gestalt zu denken, daß man selbst solche Leidenschaften und Gefühle ihnen beilegte, die als sittliche Fehler und Schwächen anzusehen sind, wie Eifersucht, Rachgier, Tücke, Zorn und Neid.

Erst bei den Tragikern und Philosophen findet sich eine geläutertere, reinere Gottesidee. So wendet sich ja auch Sokrates gegen die Dichter, welche den Göttern Krieg, Feindschaft, Haß u. ä. zumuten.[1]

Wie schildert Homer nun Zeus? Zeus, der „Lichte", ist der Herrscher im Himmel, der Herr über Götter und Menschen; er ist der stärkste und daher der mächtigste Gott. In mannigfacher Art wird dieser Gedanke ausgedrückt.

Zeus selbst rühmt sich seiner Stärke und Überlegenheit. Alle Götter und Göttinnen samt Erde und Meer könne er an goldener Kette himmelwärts ziehen, wenn sie sich auch noch so sehr sträubten.

‚τόσσον ἐγὼ περί τ᾽ εἰμὶ θεῶν περί τ᾽ εἴμ᾽ ἀνθρώπων'.[2]

So lautet sein drohendes, selbstbewußtes Wort. Und Hera, die ihm geheime Verabredung mit Thetis vorwirft, heißt er schweigen und gehorchen,

‚μή νύ τοι χραίσμωσιν ὅσοι θεοί εἴσ᾽ ἐν Ὀλύμπῳ
ἆσσον ἰόνθ᾽, ὅτε κέν τοι ἀάπτους χεῖρας ἐφείω.'[3]

Auch die anderen Götter erkennen seine überlegene Stärke an, zu der sich noch das Vorrecht der Erstgeburt gesellt. So sagt der Dichter von Poseidons Stellung zu Zeus:

‚ἦ μὰν ἀμφοτέροισιν ὁμὸν γένος ἠδ᾽ ἴα πάτρη,
ἀλλὰ Ζεὺς πρότερος γεγόνει καὶ πλείονα ᾔδη.'[4]

Poseidon weigert sich auch, dem Auftrage der Hera nachzukommen und gegen den Willen des Zeus den Achäern zu helfen, mit der Begründung:

‚οὐκ ἂν ἐγώ γ᾽ ἐθέλοιμι Διὶ Κρονίωνι μάχεσθαι
ἡμέας τοὺς ἄλλους, ἐπεὶ ἦ πολὺ φέρτερός ἐστιν.'[5]

[1] Plat. Euthyphr. 6. BC.
[2] Θ 18—27.
[3] Α 566—67. Ähnlich auch Θ 17, Θ 450—51. Vgl. auch Ο 104—108; 158 ff.
[4] Ν 354—55.
[5] Θ 210—211. Vgl. Ο 185 ff.

Mit fast gleichen Worten geben auch Athene und Hera zu, daß des Zeus Stärke unbezwinglich sei:

‚εὖ νυ καὶ ἡμεῖς ἴδμεν, ὅ τοι σθένος οὐκ ἐπιεικτόν.'[1]

Niemand kann ferner die Pläne des Zeus vereiteln oder ihn hintergehen. Daran erinnert Hermes die Nymphe Kalypso, die, wenn auch ungern, es bestätigt.[2]

Mit schlichten Worten endlich, die der Dichter entweder selbst spricht oder seine Helden sprechen läßt, wird oft des größten Gottes κάρτος und σθένος gekennzeichnet:

‚ἐκ Διός, ὅς τε θεοῖσι καὶ ἀνθρώποισι ἀνάσσει.'[3]
‚Ζεὺς ὑψιβρεμέτης, οὗ τε κράτος ἐστὶ μέγιστον.'[4]
‚Ζηνὶ κελαινεφέι Κρονίδῃ, ὃς πᾶσιν ἀνάσσει.'[5]

Der greise Nestor warnt den Diomedes vor der Fortsetzung des Kampfes:

‚. . . ἀνὴρ δέ κεν οὔ τι Διὸς νόον εἰρύσσαιτο,
οὐδὲ μάλ᾽ ἴφθιμος, ἐπεὶ ἦ πολὺ φέρτερός ἐστιν.'[6]

Hektor fordert seine Landsleute auf, dem Ratschlusse des großen Zeus zu folgen,

‚ὃς πᾶσι θνητοῖσι καὶ ἀθανάτοισιν ἀνάσσει.'[7]

Menelaos betet:

‚Ζεῦ πάτερ, ἦ τέ σέ φασι περὶ φρένας ἔμμεναι ἄλλων
ἀνδρῶν ἠδὲ θεῶν· σέο δ᾽ ἐκ τάδε πάντα πέλονται.'[8]

Endlich die Stelle, wo Äneas von Zeus Hilfe im Kampfe gegen Achilles erwartet:

‚Ζεὺς δ᾽ ἀρετὴν ἄνδρεσσιν ὀφέλλει τε μινύνθει τε,
ὅππως κεν ἐθέλῃσιν· ὁ γὰρ κάρτιστος ἁπάντων',[9]

und jene, wo Helena der Aufforderung, das Mahl fortzusetzen, den Spruch vorausgehen läßt:

‚. . . ἀτὰρ θεὸς ἄλλοτε ἄλλῳ
Ζεὺς ἀγαθόν τε κακόν τε διδοῖ· δύναται γὰρ ἅπαντα.'[10]

[1] Θ 32; 463. Dann vgl. Α 581.
[2] ε 103—104; 137—138.
[3] Β 669.
[4] ε 4.
[5] ι 552 und ν 25.
[6] Θ 143—144.
[7] Μ 241—242.
[8] Ν 631—32. Vgl. Τ 95 ff.
[9] Υ 242—43.
[10] δ 236—37.

So bezeugt uns der Dichter die Obmacht des Gottes über die anderen Götter und über die Menschen.

Von Zeus stammt daher auch alle Ordnung und Gewalt auf Erden: vor allem das Königtum. Vielgehört sind jene Verse, die Odysseus saumseligen Griechen zuruft:

‚οὐκ ἀγαθὸν πολυκοιρανίη· εἷς κοίρανος ἔστω,
εἷς βασιλεύς, ᾧ ἔδωκε Κρόνου πάϊς ἀγκυλομήτεω.‘[1])

Wird hier das Königtum als beste Regierungsform gepriesen, so wird an anderen Stellen die Macht des Königs deshalb so groß genannt, weil sie von Zeus stammt:

‚θυμὸς δὲ μέγας ἐστὶ διοτρεφέος βασιλῆος.
τιμὴ δ' ἐκ Διός ἐστι, φιλεῖ δε ἑ μητίετα Ζεύς.‘[2])

Von Zeus gehen auch alle Gesetze und rechtlichen Anordnungen der Menschen aus. In seinem Namen, mit seinem Scepter in der Hand walten die

‚. . . δικασπόλοι, οἵ τε θέμιστας πρὸς Διὸς εἰρύαται.‘[3])

Auch das Völkerrecht, das sich unter anderem auch in der Unverletzlichkeit der Gesandten äußert, ist in Zeus begründet. So unterbrechen Talthybios und Idaios, Διὸς ἄγγελοι ἠδὲ καὶ ἀνδρῶν, den Zweikampf des Hektor und Aias.[4])

Zeus, der Grund und Schutz alles Rechtes, wacht auch über die Heiligkeit des Eidschwures, durch den Wahrhaftigkeit und Treue gewährleistet werden, und ahndet jede Verletzung desselben. Oftmals wird er daher als Eidzeuge angerufen, so von Agamemnon vor dem Zweikampfe seines Bruders mit Paris, von Odysseus im Gespräche mit Eumaios, mit Penelope u. a.[5])

Wie den ganzen Staat, so schützt Zeus insbesondere die Grundfeste der staatlichen Gemeinschaft, die Familie, daher ihm in vornehmen Häusern besondere Altäre geweiht sind.[6])

Vor Zeus sind endlich alle Menschen arme Fremde, die er unter seinen besonderen Schutz nimmt, und darum ist die Scheu, den Zeus, den Beschützer der Fremden, zu verletzen, wenn man ihnen ungastlich entgegenkommt, oft die Triebfeder, sie zu ehren und mit dem Besten zu bewirten.[7])

---

1) B 204—05.
2) B 196—197. Vgl. dazu auch A 174 ff.; 278 ff.; Z 159; P 251; τ 160 ff.
3) A 238—39. Ähnlich I 98—102.
4) H 274—77. Vgl. auch A 334 ff.
5) Γ 275—291. Vgl. auch H 411; T 258 ff. — ξ 158 ff.; τ 300 ff.; υ 230. — Vgl. dann auch ρ 155.
6) Λ 772; χ 333 ff.
7) Γ 350 ff.; N 624 ff.; ι 270 ff.; ξ 56 ff.; 283 ff.; 388 ff.

Vor allem ist es aber Zeus, ‚. . . ὅς τ' ἀνθρώπων ταμίης πολέμοιο τέτυκται.‘[1]) Er ist der Herr der Geschicke im Kriege der Völker. Er erregt den Krieg,[2]) zerstört Städte,[3]) verleiht den Sieg[4]) oder stellt das Gleichgewicht der Kräfte wieder her,[5]) gibt einzelnen Helden Ruhm und Kraft:[6]) Tapfere scheucht er oft in die Flucht und nimmt ihnen den sicher erhofften Sieg.[7])

Wie Zeus im Kriege Sieg und Niederlage, Ruhm oder schmähliche Flucht nach seinem Belieben verhängt, so liegt endlich auch der Menschen übriges Glück und Unglück, ihr Segen oder Fluch in seinen Händen. Daher stammt irdischer Reichtum von Zeus;[8]) nach seinem Gutdünken werden die Gaben verteilt.[9]) Aber auch das Unheil hat in ihm seinen Ursprung.[10]) Wenn aber die Menschen gegen ihn den Vorwurf erheben, er sei der verderblichste aller Götter,[11]) so weist der Olympier ihn zurück: in der eigenen Torheit bereiten sich die Menschen das Leid.[12])

Aus der alten Auffassung, die in Zeus die atmosphärischen Erscheinungen zusammenfaßte und verkörperte, stammt auch jene Vorstellung vom Aufenthalte des Gottes im Äther, der über dem ἀήρ liegenden, reinen Luft der Götter.[13])

Von der Erde der Menschen ragen nach der dichterischen Vorstellung nur die höchsten Berge in den Äther hinein: der Olymp, bald als der thessalische Berg, bald als der ideale Göttersitz gedacht, und der Ida.

Den Berg in Thessalien beschreibt der Dichter mit Ausdrücken, die der sinnlichen Wahrnehmung entsprechen. Er heißt μέγας wegen seiner gewaltigen Masse, μακρός wegen seiner großen Ausdehnung, αἰπύς wegen seiner steilen und πολύπτυχος wegen seiner zerklüfteten Seiten und Flanken. Πολυδειράς, gipfelreich ist sein Massiv, ἀγάννιφος (νιφόεις) der Berg selbst wegen seiner mächtigen, bis in den Spätjuli auf ihm lagernden Schneeflächen.

---

1) Δ 84; T 224.
2) Γ 31; σ 376 ff.
3) A 128; B 117; Θ 287.
4) Θ 171; 175; P 627.
5) Λ 336; M 436 ff.
6) Γ 351; E 225; M 437 u. ö.
7) Π 688 ff.; P 176 ff.
8) B 670; Ψ 298.
9) N 730 ff.; δ 207; ζ 187.
10) γ 88; 152; θ 81; ι 52; 554; ξ 243; 300.
11) Γ 365 (vgl. υ 201); M 164; O 724.
12) α 32 ff.
13) B 412; Δ 166; Ξ 258; O 192; 610; ο 523.

Den Übergang gleichsam von dem irdischen Berge zum Ὄλυμπος als dem idealen Göttersitz vermitteln das Epitheton αἰγλήεις,[1]) ferner die häufige Verbindung mit οὐρανός[2]) und endlich jene Stellen, in denen der Berg als Wohnung des Zeus und der anderen Götter genannt wird.[3])

Den Olymp als idealen Göttersitz schildert endlich Homer so:

„Nach diesen Worten war die Göttin mit dem Strahlenaug', Athene,
Auf den Olymp gegangen, wo die Götter ewig ruhvoll wohnen.
Nicht braust dort je ein Sturm, kein feuchter Regen netzet seinen Gipfel;
Nie decket Schnee sein Haupt. Nur stete Klarheit ohne Wolken
Liegt drüber ausgebreitet und weißer Glanz verkläret seine Höhen.
Dort ist der sel'gen Götter freudenvoller Wohnsitz alle Tage.“ [4])

Eine andere Bedeutung kommt dem Idagebirge in der Landschaft Troas zu. Hier hat Zeus auf dem Hochgipfel Gargaron einen Altar und einen heiligen Bezirk.[5]) Vom Olymp weg begibt er sich hieher, um dem Kampfe der Achäer und Troer zuzusehen, durch Donner, Blitz und Erdbeben die einen zu schrecken oder den anderen zu helfen und ihnen den Sieg zu verleihen.[6])

Als dem Gott, der über den Wolken thront, unterstehen dem Zeus auch alle atmosphärischen Erscheinungen: Blitz, Donner, Wind, Wolken, Regen, Hagel und Schnee. Diese Naturerscheinungen schaffen den Menschen bald Furcht, bald freudiges Hoffen; sie treiben zu Taten an oder wehren dem Handeln.

Auch seltsame Phänomene gehen auf Zeus zurück, so der Bluttau und der Blutregen, der den Untergang vieler Mannen oder den Tod eines Helden anzeigt.[7])

In ausführlichen Zügen entwirft so der Dichter das Bild von der Macht und dem Walten des obersten Gottes. Aber er vermeidet es, könnte man sagen, ihn körperlich zu zeichnen. Andere Götter heben sich durch Kraft und Größe des Leibes oder durch die charakteristische Bildung einzelner Teile desselben hervor, so Poseidon durch seine breite Brust, Ares durch die kräftigen Schenkel; weibliche Gottheiten aber durch Anmut, Schönheit und besondere Würde

---

1) A 532; N 243; υ 103.
2) A 497; E 750; Θ 394; T 128.
3) A 221; 425 ff.; E 360; 367; 398; 868; Θ 439; 456.
4) ζ 41—46. Vgl. in Roschers Lexikon Bd. III, Sp. 849—51 den Artikel Ὄλυμπος von Mackrodt. — Die gleichen Momente, die der Dichter hier verwertet, finden sich auch bei der Schilderung des Elysiums δ 565 ff.
5) Θ 47 ff.; X 170 ff.
6) Θ 75; 170; 207. Λ 183; 337. Ξ 157. O 151; 254 ff. P 594.
7) Λ 52—55; Π 459—61.

des Aussehens. Bei Zeus aber überläßt es der Dichter der Gestaltungskraft und Auffassung des Hörers oder Lesers, sich die leibliche Erscheinung des Gottes vorzustellen.

Nur für den Sitz des höchsten Geistes und der tiefsten Weisheit, die Bildung des Hauptes, gibt er einige Andeutungen: es sind die berühmten Verse, nach denen Phidias sein Zeusbild in Olympia geschaffen haben soll:

„So spricht des Kronos Sohn und mit den dunklen Brau'n nickt er Gewährung.
Die Götterlocken wallen von dem Haupt des ew'gen Herrschers vorwärts;
Gewaltig macht er den Olymp zu tiefst in seinem Grund erzittern.“ [1])

Und jene Stelle, wo Agamemnon

ὄμματα καὶ κεφαλὴν ἴκελος Διὶ τερπικεραύνῳ [2])

genannt wird.

Besonders will also der Dichter den Leser oder vielmehr den Zuhörer — denn für Zuhörer war Ilias und Odyssee zunächst bestimmt — mahnen, sich das Haupt des Zeus als den Sitz der geistigen Kraft ausdrucksvoll vorzustellen. Ein Herrscher, der oberste Heerführer Agamemnon, wird mit Zeus an Kopf und Aug' verglichen; die Majestät des Herrschers tritt also in Zeus vor allem in die Erscheinung. Und wie ein König sitzt der oberste Gott oft auf dem goldenen Thronstuhl oder hoch oben auf dem Ida: κύδεϊ γαίων.[3])

Hat nun auch der Dichter keine besonderen Eigentümlichkeiten der Leibesbildung an Zeus hervorgehoben, so fand er doch eine Menge malender Zusätze, welche die Phantasie des Lesers oder Hörers anregen und unterstützen. Seine Abstammung, sein Aufenthalt auf dem glanzvollen Olymp, seine geistigen Eigenschaften, eine Vollkommenheit in jeder Beziehung, die ihn als Vater der Götter und Menschen auszeichnet, endlich seine Herrschaft über die Naturerscheinungen[4]) finden Ausdruck in einer großen Anzahl von Attributen, die für sich und miteinander eine gewaltige Gestaltungskraft haben.

Daß nun die griechische Kunst aller Epochen aus dieser reich fließenden Quelle schöpfte, ist begreiflich.

Schon die archaische Kunst hat, wie uns die Funde in Olympia lehren, zahlreiche Zeusbilder geschaffen. Zeus ist bald als lebhaft ausschreitender, kräftiger Mann, Blitze schleudernd, dargestellt; bald

---

1) A 528—530. Vgl. dazu auch P 209.
2) B 478.
3) A 536; Θ 442; 51; Λ 81.
4) Κρόνου παῖς, Κρονίων, Κρονίδης. — Ὀλύμπιος, αἰθέρι ναίων. — μητίετα, πανομφαῖος, μήστωρ. — ἀθάνατος, ἄναξ, μέγας, κύδιστος, ἐρισθενής, ὑπερμενής, ἄριστος. — ὑψιβρεμέτης, ἐριβρεμέτης, νεφεληγερέτα, τερπικέραυνος, ἐρίγδουπος, εὐρύοπα, κελαινεφής, dazu αἰγίοχος.

stehend, voll königlicher Ruhe, entweder nackt oder im langen, faltigen Gewande, das nur die rechte Brust und den rechten Arm frei läßt.[1])

In Olympia stand aber auch das berühmteste Werk der ganzen antiken Bildhauerkunst, das Zeusbild des Phidias. Fast ein Jahrtausend ist das Bildnis dort ein Gegenstand heiliger Verehrung und höchsten Kunstgenusses gewesen: Ende des 4. oder anfangs des 5. Jahrhunderts n. Chr. G. ging es durch Brand zu Grunde entweder in Olympia selbst oder in Konstantinopel, wohin es nach einer anderen Nachricht überführt worden sein soll. Nichts ist von dem fast 13 *m* hohen Sitzbild erhalten als geringe Reste des Sockels. Pausanias, ein kleinasiatischer Grieche, der zur Zeit des Kaisers Hadrian Griechenland bereiste, hat — vielleicht im Angesichte der Statue selbst — eine Beschreibung davon entworfen, aus der wir eine ziemlich genaue Gesamtvorstellung gewinnen können, wenn auch manche Einzelheit dunkel bleibt.



Elische Münzen mit dem Phidiasischen Zeus.
Nach „Kunstgeschichte in Bildern" (Verlag Seemann).

Dieser geistigen Nachbildung helfen einige Darstellungen des Phidiasischen Zeus auf Münzen außerordentlich nach. Eine Kupfermünze aus der Zeit des Kaisers Hadrian[2]) zeigt auf der Rückseite das Bild des thronenden Zeus. Der Gott faßt mit der Linken das aufgestützte Scepter, in der Rechten trägt er die Siegesgöttin. Der Thron hat eine hohe Rückenlehne; die niedrigeren Armlehnen werden von je einer Sphinx getragen.

Weit wichtiger ist aber für unseren Zweck eine andere Hadrianmünze mit dem Kopf des Zeus.[3]) Der Kopf zeigt uns die rechte Seite. Die Haare fallen in weichen Locken fast senkrecht bis auf den Nacken, auf dem sich ihr Ende leicht aufbiegt. Über die rechte Schulter fällt eine längere Locke (in der alten archaischen Weise) vor. Ein Kranz aus Ölzweigen mit aufwärts gerichteten Blattspitzen

[1]) Wernicke, Antike Denkmäler der griechischen Götterlehre (Neubearbeitung des II. Teiles von Müller-Wieselers bekanntem Werke), Tafel I. 3. 6. — Reinach, Répertoire de la statuaire grecque et romaine II. S. 1—7.

[2]) Florenz. Die Vorderseite trägt das Brustbild des Hadrian.

[3]) Paris. Vorderseite: Brustbild des Kaisers. Außerdem hat Paris noch eine Hadrianmünze mit dem Kopf des Zeus, desgleichen das Münzenkabinett zu Wien. — Zu allen diesen Münzen vgl. Wernicke, Antike Denkmäler, Tafel II. 3. 4. 5 und Text.

ruht auf dem Haupte. Das Gesicht zeigt das sogenannte griechische Profil; die Augen, weit geöffnet, noch eine Spur des archaischen Stiles (die äußeren Augenwinkel stehen höher als die inneren). Unter der kräftigen Nase schwellen sich die Lippen, die obere stärker als die untere. Ein weicher Schnurrbart verbindet sich ohne Übergang mit dem vollen Backen- und Kinnbarte, der knapp unter der Kinnrundung abschneidet.

Es reichen aber diese Münzbilder nur aus, „die allgemeine Haltung des Götterbildes und die Grundzüge seines Antlitzes zu erkennen";[1]) allenfalls vermag man noch den Ausdruck milder Hoheit, feierlichen Ernstes und stiller Größe herauszulesen; doch nimmer kann man all die Schönheit und Herrlichkeit und die Wirkung nachempfinden, die das Meisterwerk fast durch ein Jahrtausend ausübte auf alle, die es sahen.

Diese Münzbilder haben aber zugleich eine große kunstgeschichtliche Bedeutung dadurch, daß sie die Meinung berichtigten, es sei der sogenannte Zeus von Otricoli[2]) eine Wiedergabe des Phidiasischen Zeus.

Ein eigenartiges, wundersames Werk, zugleich ein Gegenstand vielspältiger Beurteilung ist dieser Zeus von Otricoli, so benannt nach seinem Fundorte, dem alten Ocriculum in Umbrien.

Der Kopf, der Überrest einer Kolossalstatue, mißt samt der Brust 0·83 *m*; er ist aus karrarischem Marmor gearbeitet. Rückseite und Büste sind zwar spätere Ergänzungen; da aber an der Vorderseite des Kopfes, die für die Betrachtung allein heranzuziehen ist, nur belanglose Kleinigkeiten nachgebessert sind,[3]) so darf wohl mit Recht das ganze Gesicht des Zeus als antike Arbeit angesehen und daraufhin besprochen werden.

Zeus ist als Mann in der vollen Reife der Jahre dargestellt. Mächtiges Haar, dessen üppige Fülle die Ohren ganz verhüllt, umgibt das Haupt; ein schöner Bart schmückt Wangen und Kinn. Die Haare heben sich am Scheitel zuerst empor und senken sich dann, der eigenen Schwere folgend, abwärts auf Schultern und Nacken, gleich einem Wasserquell, der sprudelnd aus der Erde hervorbricht und dann in vielen Fäden den Hang hinabströmt.

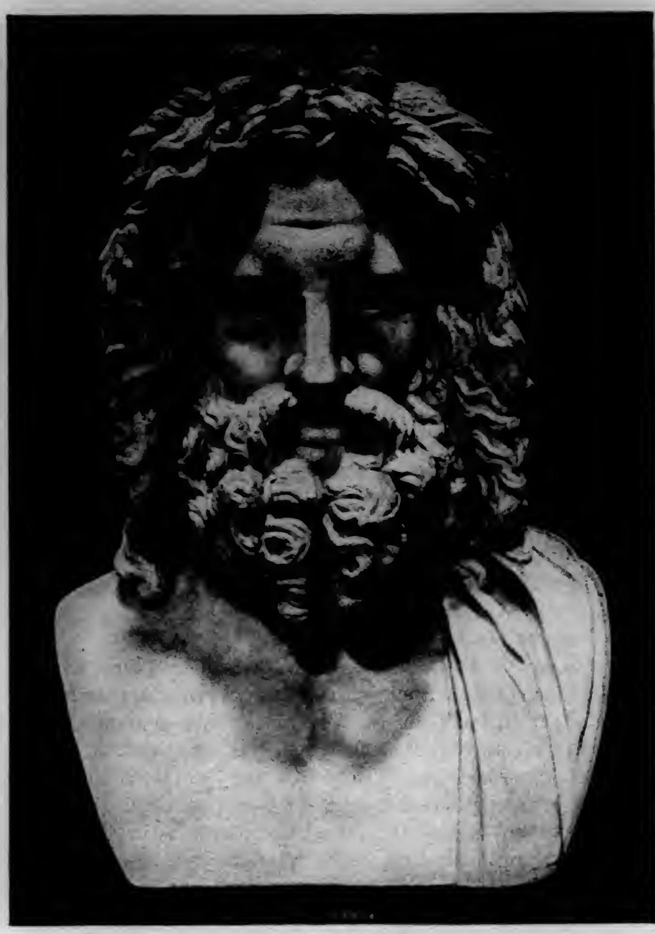
Wie das Haupthaar, in Locken, aber kürzere, geordnet, drängt der Bart von den Wangen, langsam schmäler werdend, abwärts

[1]) Ad. Boetticher, Olympia, das Fest und seine Stätte, S. 314.

[2]) Und auch der Zeus Verospi.

[3]) Nach Helbig[2] 301: an der Vorderseite ein Stück an der linken Seite der Stirn, die Nasenspitze, die unteren Enden des Haupthaares und die Büste. — Vgl. auch Wernicke, Antike Denkmäler. Tafel III. 3. Text. — Der II. Bd. von Walther Amelung, Die Skulpturen des Vatikanischen Museums, der wohl die eingehendste Beschreibung des Kopfes bringen wird, ist bis zur Drucklegung dieser Arbeit noch nicht erschienen.

gegen die Mitte des Kinns. Hart an den Nasenlöchern setzt der Schnurrbart an und nimmt gegen seine Enden an Breite zu. Es liegen also die Mundwinkel im gedeckten Schatten, während die Mitte



Zeus von Otricoli.
Nach Furtwänglers und Urlichs „Denkmäler griechischer und römischer Skulptur".

der Lippen frei bleibt, so daß die Bildung des Mundes selbst deutlich zu erkennen ist.

Die Stirn ist an ihrer Basis über den Augen am breitesten und wird nach oben zu immer schmäler. Querüber ist sie in der Mitte

ihrer Höhe von einer tiefen, besonders rechts stark ausgedrückten Falte durchzogen. Die Stirnschuppe selbst ist aber von der Mitte der Brauenbogen an ungewöhnlich vorgewölbt; die seitlichen Teile des Stirnbeines treten hiedurch auffallend zurück.

An der Basis setzt die Stirn gegen die Augen ungleich ab. Die rechte Braue schwingt sich nämlich von der Nasenwurzel weg gleich in einem ungebrochenen Flachbogen über das Auge hin; die linke aber verläuft nach dem ersten Anstieg geradlinig und fällt erst gegen den äußeren Augenwinkel rasch ab. Beide Brauen sind mäßig, aber doch merklich bewegt und zwar wird die rechte durch den Stirnmuskel etwas emporgezogen; dadurch wird die ständige Stirnfalte auf dieser Seite vertieft und die Nasenflügel heben sich wie leicht gebläht. Die linke Braue aber scheint durch den ringförmigen Augenschließmuskel herabgezogen; dadurch verliert sie ihre Wölbung, die Lidspalte aber wird mehr geschlossen und das Auge stärker beschattet.

In tiefen Höhlungen liegen, von dem stark vorspringenden Stirnrand überdacht, die Augen, ungleich weit geöffnet. Auf ein etwas tiefer stehendes, nicht zu fernes Ziel ist der Blick gerichtet, wie man aus der Konvergenz der Sehachsen erkennen kann.

Ohne Winkelung entspringt ferner der kräftige Nasenrücken aus der Stirn (also das sogenannte griechische Profil!). Die Nasenflügel sind, wie schon oben gesagt, leicht gehoben.

Der vom Barte nicht bedeckte Teil der Wangen läßt das stark geformte Jochbein erkennen; glatte, noch elastische Haut, nicht die welke des Alters bedeckt die auflagernden Muskelpartien.

Ziemlich schmal ist der Oberkieferteil zwischen Nase und Oberlippe: die tiefe Senkung der (ergänzten) Nasenspitze steigert diesen Eindruck.

Die Lippen sind voll und kräftig, die untere stärker als die obere; jene einheitlich ohne jede Buchtung der Linienführung, diese in der Mitte etwas vorgeworfen; beide leicht geöffnet.

Bart und Haar umrahmen in der schon beschriebenen Weise das imposante Gesicht. Langes, wallendes Haar (in späterer Zeit in Locken geordnet) galt dem freien Griechen als schönster Schmuck[1]) und Homer nennt die Achäer wegen ihrer Sitte, die Haare lange zu tragen, κάρη κομόωντας und der Homerische Vers

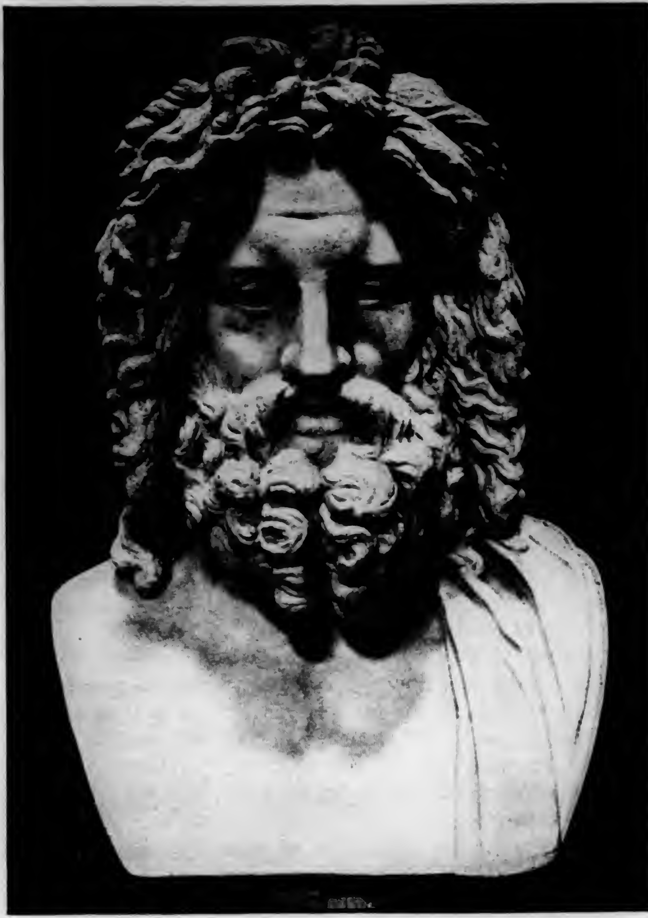
‚ἀμβρόσιαι δ' ἄρα χαῖται ἐπερρώσαντο ἄνακτος
κρατὸς ἀπ' ἀθανάτοιο . . .'

findet in unserem Bilde trefflichen Ausdruck.

---

[1]) Umgekehrt galt Kahlköpfigkeit oder spärlicher Haarwuchs als häßlich. So Thersites B 219.

gegen die Mitte des Kinns. Hart an den Nasenlöchern setzt der Schnurrbart an und nimmt gegen seine Enden an Breite zu. Es liegen also die Mundwinkel im gedeckten Schatten, während die Mitte



Zeus von Otricoli.
Nach Furtwänglers und Urlichs „Denkmäler griechischer und römischer Skulptur".

der Lippen frei bleibt, so daß die Bildung des Mundes selbst deutlich zu erkennen ist.

Die Stirn ist an ihrer Basis über den Augen am breitesten und wird nach oben zu immer schmäler. Querüber ist sie in der Mitte

ihrer Höhe von einer tiefen, besonders rechts stark ausgedrückten Falte durchzogen. Die Stirnschuppe selbst ist aber von der Mitte der Brauenbogen an ungewöhnlich vorgewölbt; die seitlichen Teile des Stirnbeines treten hiedurch auffallend zurück.

An der Basis setzt die Stirn gegen die Augen ungleich ab. Die rechte Braue schwingt sich nämlich von der Nasenwurzel weg gleich in einem ungebrochenen Flachbogen über das Auge hin; die linke aber verläuft nach dem ersten Anstieg geradlinig und fällt erst gegen den äußeren Augenwinkel rasch ab. Beide Brauen sind mäßig, aber doch merklich bewegt und zwar wird die rechte durch den Stirnmuskel etwas emporgezogen; dadurch wird die ständige Stirnfalte auf dieser Seite vertieft und die Nasenflügel heben sich wie leicht gebläht. Die linke Braue aber scheint durch den ringförmigen Augenschließmuskel herabgezogen; dadurch verliert sie ihre Wölbung, die Lidspalte aber wird mehr geschlossen und das Auge stärker beschattet.

In tiefen Höhlungen liegen, von dem stark vorspringenden Stirnrand überdacht, die Augen, ungleich weit geöffnet. Auf ein etwas tiefer stehendes, nicht zu fernes Ziel ist der Blick gerichtet, wie man aus der Konvergenz der Sehachsen erkennen kann.

Ohne Winkelung entspringt ferner der kräftige Nasenrücken aus der Stirn (also das sogenannte griechische Profil!). Die Nasenflügel sind, wie schon oben gesagt, leicht gehoben.

Der vom Barte nicht bedeckte Teil der Wangen läßt das stark geformte Jochbein erkennen; glatte, noch elastische Haut, nicht die welke des Alters bedeckt die auflagernden Muskelpartien.

Ziemlich schmal ist der Oberkieferteil zwischen Nase und Oberlippe: die tiefe Senkung der (ergänzten) Nasenspitze steigert diesen Eindruck.

Die Lippen sind voll und kräftig, die untere stärker als die obere; jene einheitlich ohne jede Buchtung der Linienführung, diese in der Mitte etwas vorgeworfen; beide leicht geöffnet.

Bart und Haar umrahmen in der schon beschriebenen Weise das imposante Gesicht. Langes, wallendes Haar (in späterer Zeit in Locken geordnet) galt dem freien Griechen als schönster Schmuck[1]) und Homer nennt die Achäer wegen ihrer Sitte, die Haare lange zu tragen, κάρη κομόωντας und der Homerische Vers

„ἀμβρόσιαι δ' ἄρα χαῖται ἐπερρώσαντο ἄνακτος
κρατὸς ἀπ' ἀθανάτοιο . . .'

findet in unserem Bilde trefflichen Ausdruck.

---

[1]) Umgekehrt galt Kahlköpfigkeit oder spärlicher Haarwuchs als häßlich. So Thersites B 219.

Nach Homer winkt ferner Zeus der Thetis mit den dunklen Brauen Gewährung ihrer Bitte zu — eine Vorstellung, die der Künstler in wirksamer Weise umgestaltet und gesteigert hat, indem er statt des Teiles das Ganze, statt der in der antiken Plastik gewöhnlich nicht stark betonten, in unserem Bilde aber gleichwohl sehr charakteristisch dargestellten Brauen das Auge selbst, also den Hauptträger des geistigen Ausdruckes im menschlichen Gesichte, in besonders bedeutsamer Weise bildete.

Man muß aber zunächst jedes der beiden Augen für sich betrachten, um zu erkennen, wie sehr es dem Künstler gelungen ist, das Auge als Sitz des geistigen Wesens zu kennzeichnen. Über die verschiedene Form der Augenbrauen ist oben schon gesprochen worden. Der Bogen der rechten scheint gleichsam mit Leichtigkeit die Schwere der mächtigen Stirn zu tragen; das also entlastete Auge hat einen heiteren, gütigen Ausdruck.

Wie ein schwerer Deckstein ruht aber die scheitrechte Linie der linken Braue über der Höhlung des Auges und scheint auf dasselbe zu drücken und so erhält dieses einen mehr ernsten, strengeren Zug.

Auf diesem Doppelausdrucke der Augen beruht aber mit „das Geheimnisvolle, Unergründliche"[1]) im Blicke. Aber auch durch eine doppelte Schattenwirkung wird der Blick so seltsam und rätselhaft. Stirnrand und Nasenrücken beschatten besonders den inneren Winkel der Augenhöhlung, der stark vortretende Bogen der Oberlider aber den Augapfel selbst, dessen oberer Teil im tiefen Schlagschatten liegt, während sein unterer nur mehr dämmerigen Halbschatten empfängt. Diese Doppelbeschattung dämpft aber wie ein Schleier die Schärfe des Blickes und nimmt ihm so seine Bestimmtheit und Klarheit.[2])

Auch dadurch, daß die rechte Lidspalte weiter geöffnet ist als die linke, wird eine bestimmte Wirkung erzielt. Wie der Widerschein wohlwollender Heiterkeit und freundlicher Ruhe liegt es im mehr geöffneten rechten Auge; das linke dagegen schließt sich stärker, wie es der Unmutige, Grollende tut, wenn er innerlich mit sich zu Rate geht und sinnt, welche Strafe er über den Frevler verhängen soll.

Diese Doppelbildung und Verschiedenheit des Ausdruckes läßt sich außer am Augenpaare auch im einzelnen an Bart und Haa-

---

[1]) Helbig[2] 301.

[2]) Mit Recht macht Helbig darauf aufmerksam, daß bei der ursprünglich mehr vorgeneigten Haltung des Kopfes die Schattenwirkung noch stärker sein mußte. Man vergleiche dazu die kleine Abbildung unseres Zeuskopfes in Ludwig v. Sybels Weltgeschichte der Kunst 1903[2], S. 355, wo durch die ausgesprochene Steilaufstellung des Kopfes der Schatteneffekt stark abgeschwächt ist.

ren[1]) nachweisen und beruht wohl auf der Beobachtung, daß das Gesicht kaum eines Menschen wirklich genau symmetrisch gebaut ist — eine Beobachtung, die der Meister für seinen künstlerischen Zweck aufs beste ausnutzte, und daraus erklärt sich auch, daß man sich diesen Zeus „gütig lächelnd oder furchtbar zürnend" vorstellen kann. Diesem Doppelausdrucke entspricht auch die Bildung des leicht geöffneten Mundes, aus dem je nach der im Beschauer obwaltenden Stimmung Worte der Gnade und Erhörung oder des Zornes und der Verdammung ertönen werden.[2])

Ist nun dieser Gott von Otricoli als Zeusideal nach homerischer Auffassung anzusehen? Man darf wohl diese Frage zustimmend beantworten in dem Sinne, daß uns hier wirklich ein solches vorliegt, aber ausgedrückt in der Formensprache einer nachphidiasischen Zeit, die an Stelle einfacher, selbstwirkender Größe auf Wirkung berechnete Großartigkeit setzte.[3]) Denn sowie sich im griechischen Drama und zum Teil auch in der Philosophie der Götterglaube auf der homerischen Grundlage weiter entwickelt hat, so ist wohl auch allen späteren Zeusbildern eine gewisse Verwandtschaft mit dem homerisch-phidiasischen Vorbilde eigen geblieben, das allerdings in ihnen nach dem Charakter ihrer Entstehungszeit mannigfache Wandlungen durchmachte. Ohne Zweifel hat nun auch unser Künstler den Zeus Homers zu seiner Grundlage genommen. Aber während Phidias die Wesenseigentümlichkeit des Gottes in einem Bilde von schöner Gesamtwirkung wiedergab, suchte unser Künstler mehr durch Einzelheiten als durchs Ganze zu wirken.

Sowie nun der Künstler nach den Mitteln der Darstellung wählend und prüfend sich umsah, muß auch heute der Beschauer, dem noch dazu nur ein Teil des ganzen Werkes, der Kopf, vorliegt, alles Nähere aber über die Absicht des Künstlers, die Aufstellung der

---

[1]) Die linke Gesichtshälfte ist etwas breiter als die rechte, stärker im Knochen und Fleisch. Die äußere Hälfte des linken Augenbrauenhöckers tritt weiter aus dem Profil heraus als das entsprechende rechte Gesichtsstück. — Daß solche Verschiedenheiten aus bestimmter Absicht stammen, nicht zufällig sind, lehren andere Beispiele, so die sogenannte Giunone Pentini und die Hephaistosherme im Vatikan. Vgl. W. Amelung, Die Skulpturen des Vatik. Museums, I. Bd. Braccio nuovo 112, S. 137, und Mus. Chiaramonti 420, S. 584. — Siehe auch Helbig[2] 91; Brunn, Griechische Götterideale, S. 24.

[2]) Die Bedeutung der Bildung des Auges und des Mundes und ihr Verhältnis zueinander scheint mir ein Ausspruch des als Porträtist bekannten Malers und Professors an der Wiener Akademie Heinrich von Angeli besonders glücklich zu beleuchten: „Ich glaube es als Satz hinstellen zu können, daß der Charakter eines Menschen aus seinem Munde spricht, der Verstand aus den Augen." („Aus Angelis Erinnerungen." „Neue Freie Presse" 31. Januar 1904.) — Über den „Ausdruck der Gemütsbewegungen des Menschen" vergleiche auch das so benannte Werk Heinrich Rudolphs, Dresden 1903 (besonders S. 103 ff. und 174).

[3]) Magnitudo-magnificentia.

Statue u. s. w. unbekannt ist, analysierend an dies Werk herantreten. Denn die Unmittelbarkeit der Wirkung, die nach allen Berichten der Zeus von Olympia ausgeübt hat, wird durch die Büste von Otricoli nicht erreicht. Das ästhetische Wohlgefallen, das gemeinsam durch Form und Inhalt erregt werden soll, findet hier seine erste Befriedigung nur an der Form. Erst der nachprüfende Verstand lehrt uns, daß die Form auch dem Inhalte, der Idee, gerecht wurde.

Die Idee des Zeus von Otricoli beruht also, wie die Form auf dem phidiasischen Werke, auf homerischer Vorstellung. Nach Homer ist Zeus der Vater der Götter und Menschen; an ihn richten die Menschen ihre Bitten;[1]) ihn verehren die Götter als mächtigsten und höchsten. Im wallenden Haare, im langen Barte, im wohlwollend ernsten Gesichte spricht sich die Würde und Lebenserfahrung des Vaters, des reifen Mannes aus;[2]) in der übermenschlichen Größe, in der seltsam gestalteten Stirn und im unergründlichen Blicke die Göttlichkeit, die gewaltige Willenskraft und höchste Weisheit und die Unerforschlichkeit seines Ratschlusses. Zeus ist ja ἄναξ, ὕπατος κρειόντων, ὕπατος μήστωρ, μητίετα;[3]) Kraft und Würde sind ihm eigen[4]) und mehren seinen Ruhm aufs höchste.[5])

Weil aber im Gesichte unseres Gottes kein Teil im Zustande völliger Ruhe und Ausgeglichenheit ist — die Stirn ist gefaltet, der Mund leicht geöffnet, die Nasenflügel etwas gehoben, die Brauen bewegt und wie die Augen selbst ungleich in der Bildung, Haar und Bart links und rechts um einiges verschieden in Fall, Lage und Länge — liegt in diesem Gesichte soviel Bewegungsmöglichkeit und Fähigkeit, den Ausdruck zu ändern, daß man in diesem Zeus sowohl den gütigen Vater und mächtigen Herrscher als auch einen Gott des Zornes erblicken kann, der im Leuchten der tötenden Blitze, im Krachen furchtbarer Donner und im Brausen der Stürme sich offenbart.[6])

So kann man also den Gesamteindruck, den man vor diesem Zeuskopfe empfängt, dahin zusammenfassen, daß sich in ihm Züge göttlichen und menschlichen Wesens, geistiger Kraft und sinnlichen Lebens zu einem überaus erhabenen Bilde vereinigen: das ist Würde mit Weisheit, Wille voll Kraft, Strenge und Milde, Güte ohne Schwäche — Zeus, der Vater und König, der Herr über alles.

---

1) Ἱκέσιος, ἑρκεῖος. — Sophokles: ἐφέστιος, τροπαῖος, ἀλεξήτωρ.

2) Soph.: ἀγήρως χρόνῳ δυνάστας.

3) Soph.: ὁ πρεσβεύων πατήρ, πάντα κραίνων βασιλεύς, πάνταρχος θεῶν.

4) Μέγας, ἐρισθενής, ὑπερμενής. — Soph.: παγκρατὴς Κρόνου πάις, ὕψιστος.

5) Daher κύδιστος.

6) Αἰγίοχος, τερπικέραυνος, ἐρίγδουπος, κελαινεφής u. a. — Soph.: Διὸς καταστράπτοντος; πυρφόρος ἀστεροπητής; πυρφόρων ἀστραπᾶν κράτη νέμων.

Wann und wo ist nun dieses Werk, so einheitlich in der Gesamtwirkung und doch so reich an Widersprüchen im einzelnen, entstanden?

Das Material des Kopfes ist karrarischer Marmor; damit ist die italische Herkunft genügend bescheinigt.

Die andere Frage geht nach der kunsthistorischen Stellung: Welcher Zeit gehört er an? Ist er Original oder Kopie?

Formen und Ausdruck weisen das Kunstwerk in jene Zeit, in der nicht mehr das ἦθος, sondern das πάθος vor allem dargestellt wurde, also in die Zeit der zweiten Epoche der hellenischen Kunstblüte oder gar in die Zeit der Nachblüte. Da Form und Gehalt dieser Nachblüte auch für die römisch-hellenische Kunstperiode hauptsächlich galten, so kann auch noch diese Zeit in Betracht kommen. Die einen halten daher den Zeus von Otricoli für eine Kopie und weisen das Original der zweiten attischen Schule, dem Kreise des Praxiteles,[1]) oder der peloponnesischen Kunstrichtung derselben Zeit, dem Kreise des Lysippos,[2]) zu. Andere meinen wieder, „bei dem großen Raffinement der Arbeit dürfe man den Kopf nicht für eine Kopie eines älteren, etwa hellenistischen Werkes ansehen, sondern man müsse hier ein Originalwerk (der römischen Kaiserzeit) erkennen".[3]) Ein zu Pompeji ausgegrabener Zeuskopf,[4]) der dem Otricolikopf in der ganzen Anlage sehr nahe steht, beweist vielleicht, daß dieser Zeustypus um 79 n. Chr., zur Zeit der Zerstörung Pompejis, schon ausgebildet und in Italien als Tempelbild geschätzt und verbreitet war.

Interessant ist weiter die Vermutung eines Gelehrten, der zum Typus unseres Kopfes auch die zugehörige Figur in einer Konstantinopler Bronze (in Drittellebensgröße; zu Janina ausgegraben) gefunden zu haben meint, „deren Kopf vollkommen den Typus von Otricoli wiederholt. . . . . Die Stellung ist schreitend, mit rechtem Standbein und hoch erhobener Linken. Gerade so standen, den erhaltenen Standspuren nach, die von den Athenern ol. 112 (332 v. Chr.) nach Olympia gestifteten sechs Zanes. Diese haben sicherlich im Stil wie im Motiv vollständig der Konstantinopler Bronze geglichen; und

---

1) Helbig[2] 301. — Furtwängler, Meisterwerke, S. 370, 578.

2) Petersen, Vom alten Rom, S. 123[1]. — Helbig a. a. O. nennt zwei attische Meister dieser Zeit, Bryaxis und Leochares, die nach der Überlieferung Zeusstatuen gebildet haben. W. Amelung (Moderner Cicerone, Rom I. S. 300) hält den Bryaxis für den Künstler und verweist auf die Kolossalbüste des Sarapis im Büstenzimmer des Vatik. Mus. (Nr. 298; Helbig[2] 247) und auf eine Statue des Sarapis in Alexandria, die auf denselben Meister zurückgeht (S. 280 mit Abbildung).

3) Wernicke, Antike Denkmäler III. 3. Text.

4) Phot. Brogi, Neapel 5112. — Guide général du Musée National de Naples, 7. Aufl. 6266. — August Mau, Pompeji in Leben und Kunst, S. 61.

die Maske von Otricoli könnte leicht auf einen jener Zanes zurückgehen."[1]) Vielleicht steht mit diesem Typus auch eine bei Salona gefundene Bronzestatuette des Zeus, jetzt im archäologischen Museum zu Spalato, im Zusammenhange.[2]) „Die Gesichtszüge, namentlich der Bart und die bewegte Stirn, erinnern an den Typus des Juppiter von Otricoli."[3]) Aber auch das Stellungs-, beziehungsweise Schreitmotiv und die erhobene Linke scheinen dem eben beschriebenen Typus des Ζὰν in Konstantinopel zu entsprechen. — Eine weite Verbreitung mußte aber dieser Otricolitypus gehabt haben. Das beweist uns auch ein Sitzbild, zu Scherschel in Algier gefunden und im dortigen Museum aufgestellt. Bald für Juppiter, bald für Sarapis oder auch Asklepios erklärt, zeigt es in den Formen der Stirne, der Augen, der Nase und des Mundes sowie in der ganzen Anordnung des Haares und des Bartes eine nahe Verwandtschaft mit dem Zeus von Otricoli.[4])

Athene Albani.

Homer nennt die Göttin Athene oft die Tochter des Zeus, ohne aber, wie es schon Hesiod tut, je ihres Ursprunges aus dem Haupte des obersten Gottes zu erwähnen.

In der Ilias und Odyssee ist sie vorzüglich die den Achäern wohlgesinnte Göttin, die insofern in einem scharf ausgesprochenen Gegensatze zum blindwütenden Ares steht, als Besonnenheit und Klugheit sie nie verlassen. Einzelne, durch Tapferkeit und Klugheit ausgezeichnete Helden sind ihr besonders lieb, so Achilles, Diomedes und Odysseus.

Auch im Rate der Götter vertritt sie immer das Wohl der Achäer, sowohl gegen die anderen Götter als auch gegen Zeus, der ihr gegenüber manchmal von menschlich schwächlicher Nachgiebigkeit ist. (Θ 30—40.)

Neben den Taten des Krieges sind ihr aber auch die friedlichen Arbeiten des Handwerkes und die Künste der Frauenhände lieb. (E 60, O 411, ζ 233, ϑ 492, ψ 160; E 734, Θ 385, Ξ 178, β 116, η 109, ν 287, υ 72.)

Die ihr vom Dichter gegebenen Epitheta beziehen sich auf ihre Abstammung von Zeus, ihre göttliche Würde oder die Stätten ihrer Verehrung (ἀτρυτώνη, ὀβριμοπάτρη, κούρη Διὸς αἰγιόχοιο, δῖα θεάων, κυδίστη, πότνια, δεινὴ θεός — Ἀλαλκομενηΐς, τριτογένεια), auf ihre kriegerische

[1]) Furtwängler, Meisterwerke, S. 578.

[2]) Jelič-Bulič-Rutar, Guida di Spalato e Salona, Zara 1894, S. 165, Nr. 2258. Höhe 0·138 *m.*

[3]) Fr. Bulič in den Archäol.-Epigraphischen Mitteilungen aus Österreich-Ungarn 1888, S. 24—26. Dazu Abbildung.

[4]) Revue archéologique, Bd. 38. 1901. S. 73—76 mit Abbildung.

Tätigkeit (ἀγελείη, ληῖτις, ἐρυσίπτολις, λαοσσόος, Παλλάς), auf ihren klugen und starken Sinn (πολύβουλος, μεγάθυμος) oder auf besondere Merkmale ihres Äußeren (γλαυκῶπις, ἠΰκομος, εὐπλόκαμος).

Zum erstenmal begegnet uns in der Ilias die Göttin, wie sie im Streite der Könige den Achilles aufsucht und im Auftrage der Hera seinem Zorne Einhalt tut. (A 194 ff.)

Zu dieser Stelle scheint eine Athenestatue der Villa Albani in Rom vortrefflich zu passen, die, obwohl in einigen Teilen[1]) ergänzt, wegen ihrer Schönheit immer hohe Bewunderung erregt hat.

Diese Statue unterscheidet sich durch den kurzen, untersetzten Körper von anderen Darstellungen der Göttin.

Das Gewicht des Körpers ruht auf dem rechten Beine, während das linke etwas seitwärts, aber nur sehr wenig zurückgestellt ist.

Der rechte (zu lang ergänzte) Arm ist hoch erhoben; die Hand, die jetzt das Stück eines runden Stabes trägt, hat einst wohl einen Speer gefaßt gehabt. Der linke Oberarm ist gesenkt, der (ergänzte) Unterarm fast wagrecht vom Körper weggestreckt.

Die Göttin trägt den Kopf aufrecht und sieht nach rechts hin. Das stark gewellte Haar ist durch die fest aufliegende Fellmütze tief in die Stirne gedrückt; es bedeckt die Ohren, erreicht aber hinten nicht die volle Länge des Nackens.

Ruhig, fast bewegungslos ist das Gesicht der Göttin; denn nur die etwas vorgeschobene Unterlippe mit den dadurch stärker herabgezogenen Mundwinkeln bringt einen bewegteren Ausdruck hervor.

Der Blick der großen Augen ruht auf einem ungefähr gleich hohen, nicht weit abstehenden Gegenstand.

Ein jonischer Chiton und ein schwerer, langer Wollmantel bekleiden die Göttin. Die kurzen, weiten Ärmel des bis auf den Boden wallenden Chitons fallen am rechten Arme in langen, am linken in kurzen, gebrochenen Falten abwärts. Unter der Brust umschließt ein Gürtel den Chiton und bildet einen faltigen Bausch, der an der linken Seite sichtbar ist.

Über diesem leinenen Chiton liegt der wollene Mantel. Er ist doppelt zusammengelegt, unter der linken Achsel herumgenommen; seine beiden oberen, von Brust und Rücken kommenden Enden sind auf der rechten Schulter durch Spangen zusammengenestelt (die Ägis bedeckt die Stelle).

Der untere Umschlag des Mantels reicht bis zu den Knöcheln, der obere nur bis unter die Knie. An der rechten Seite ist der

[1]) Helbig[2] 824: „Ergänzt an der Fellmütze der vordere Teil des Schnauzenstückes, ferner die Nase, die Lippen, der Hinterkopf, der rechte Arm nebst der rechten Schulter, der linke Vorderarm" und anderes weniger Wesentliches.

Mantel offen. In kräftigen, natürlichen Falten, die an der linken Seite durch das seitgestellte Bein etwas straff gezogen werden, legt er sich um den Leib.

Als drittes Kleidungsstück — für Athene bedeutungsvoll — trägt die Göttin die Ägis, die sich, am Hals und Nacken weit ausgeschnitten, um Brust und Rücken legt. Die Ägis ist hier als ein mit Schuppen besetztes Ziegenfell dargestellt, der wulstige Rand mit Schlangenleibern geschmückt; vorn auf der Brust, beim Zusammenstoße der beiden Fellstücke, liegt wie eine große Rundfibel das Gorgoneion, unter dem sich wieder zwei Schlangenleiber knüpfen.

Das Bildnis stellt uns die Athene nicht als Göttin des Kampfes dar. Dies lehrt uns die lange, schwere Kleidung, die den vorwärtsstürmenden Schritt hemmte; das zeigt uns das Standmotiv, das die Haltung der Arme: die Lanze ist, entweder aufgestützt oder leicht gehoben, etwas schräg gegen den Leib gerichtet gewesen, war aber nicht zum Kampfe geschwungen.

Wie bestätigt dies aber erst der Ausdruck des Gesichtes! Eine gewisse herbe Strenge, die allen Athenegesichtern eigen ist, aber kein leidenschaftlicher, zorniger Zug! Ruhig, gütig, wohlwollend zuhörend zeigt sich die Göttin; die Unterlippe ist ein wenig, aber nicht im Unwillen, vorgeschoben; im ganzen Antlitze spiegelt sich jene überlegene Geistesruhe, die den leidenschaftlich lospolternden Zorn erst sich legen läßt, bevor sie antwortet und selbst zum Rechte kommen will.

So kann Athene dem Achilles sich gezeigt haben, als sie ihm während seines Streites mit Agamemnon von hinten unvermutet ins blonde Haar griff, er aber in zorniger Verwunderung sich umwandte, die Göttin erkannte und hastig die Worte herausstieß:

„τίπτ' αὖτ', αἰγιόχοιο Διὸς τέκος, εἰλήλουθας;
ἦ ἵνα ὕβριν ἴδῃ Ἀγαμέμνονος Ἀτρείδαο;
ἀλλ' ἔκ τοι ἐρέω, τὸ δὲ καὶ τελέεσθαι ὀίω·
ᾗς ὑπεροπλίῃσι τάχ' ἄν ποτε θυμὸν ὀλέσσῃ." (A 202—205.)

Dann antwortet ihm die helläugige Athene in aller Ruhe:

„ἦλθον ἐγὼ παύσουσα τὸ σὸν μένος, αἴ κε πίθηαι,
οὐρανόθεν."

Auch sonst paßt manches Wort der Dichtung auf unsere Statue. Athene tritt von hinten an Achilles heran,

οἴῳ φαινομένη· τῶν δ' ἄλλων οὔ τις ὁρᾶτο.

Auf unserem Bildnisse trägt die Göttin eine Fellmütze, aus der Kopfhaut eines Hundes oder Wolfes gearbeitet.[1]) Es ist dies die

[1]) Furtwängler, Meisterwerke, S. 114. Anm. 1.

Ἄιδος κυνέη, die sich Athene auch E 845 aufs Haupt setzt, damit Ares sie nicht sehe. Diese Ἄιδος κυνέη entspricht der Hel-, Tarn- oder Nebelkappe unserer deutschen Sage, die den Träger jenen unsichtbar macht, vor denen er es sein will.

Dem Achill allein will sich die Göttin zeigen, nicht auch den anderen. Aber auch er sieht nicht die ganze Gestalt, nur die schrecklichen Augen, die ihm aus der Nebelhülle der Tarnkappe entgegenleuchten, und erkennt daran die Göttin.

Die Statue wurde in der Villa des Kaisers Hadrian zu Tibur (Tivoli) gefunden. Schon Winckelmann kannte sie und deutete die Fellmütze richtig als Hundsfell.[1])

Verschiedene stilistische Eigentümlichkeiten lassen uns mit einiger Wahrscheinlichkeit die Entstehungszeit des bronzenen Originales unserer Marmorkopie bestimmen.

Die Göttin trägt die jonische Tracht, wie sie (nach Vasenbildern) um 438, zur Zeit der Entstehung der Phidiasischen Parthenosstatue, in Athen noch sehr üblich war.

Auch die Art, wie in der Darstellung Leinen und Wolle unterschieden wird, indem das erstere in zahlreiche schmale, wellige, letztere in wenige breite, meist ungebrochene Falten gelegt ist, spricht für diese Zeit.

Hingegen weist die Ägis mit ihrem Rande, der nach der Weise der älteren Kunst mit einzelnen Schlangen, nicht, wie später, mit Ketten aus Schlangenleibern geschmückt ist, auf die Zeit vor der Parthenosstatue hin; ja die Bildung des Gesichtes führt sogar von Phidias und seiner Schule weg und erinnert durch die weniger abgerundeten Formen an die ältere peloponnesische Kunst.

Aus der Fellmütze auf dem Kopfe der Göttin, der Ἄιδος κυνέη, hat man geschlossen, daß unser Standbild jenem ursprünglich thessalischen Kulte der Athene entsprach, in dem sie mit Hades zusammen verehrt wurde und der seinen Hauptsitz in dem böotischen Itone bei Koroneia hatte. Hier standen Bildnisse der Athene und des Hades, Werke des Agorakritos, des Lieblingsschülers des Phidias.[2]) Aber auch in Athen selbst wurde die Göttin als Itonia verehrt und man hat daher vermutet, daß auf dieses athenische Kultusbild die Albanische Statue zurückzuführen sei.[3]) Endgültig läßt sich dermalen diese kunstgeschichtliche Frage wohl nicht beantworten.

[1]) Furtwängler, ebenda.

[2]) Paus. IX. 34. 1.

[3]) Furtwängler, Meisterwerke, S. 114. I. — Hiebei ist (S. 116) an Praxias, den Zeitgenossen des Phidias, aber Schüler des Kalamis, gedacht. — Doch vergleiche desselben Gelehrten Beschreibung der Glyptothek zu München, 1900, S. 64, wo Kalamis selbst als der Künstler einer Reihe von Werken, denen auch die Albanische Statue zuzuzählen ist, vermutet wird.

Nachweis von Abbildungen der Athene Albani: 1. Anderson (Spithöver). Phot. Verlag Rom. Kat. Nr. 1899. — 2. Furtwängler, Meisterwerke d. griech. Plastik: S. 112 (ganze Figur), S. 113 (Seitenansicht des Kopfes). — 3. Kunstgeschichte in Bildern (Verlag Seemann) I. Bd. Tafel 43. Bild 10 (ohne Ergänzungen der Arme). — 4. Baumeister, Denkmäler des klassischen Altertums: I. Bd. Fig. 169 (ganze Gestalt), Fig. 170 (Kopf).

Linz, im Mai 1904.

Franz X. Lehner.
